BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

Outillage et Installation.

Origine du Pastel.





LE PASTEL

SIMPLIFIÉ ET PERFECTIONNÉ

Maniement des crayons Pastel.

Contrastes des couleurs.





ÉTUDE EXPÉRIMENTALE

D'APRÈS LES MÉTHODES COMPARÉES DES MEILLEURS MAITRES

NOUVELLE ÉDITION

Revue et augmentée

Manière de commencer l'esquisse.

Fixation et Conservation du Pastel.

PAR

F. GOUPIL

Élève d'Horace VERNET, Professeur à la Manufacture de Sèvres.







Éducation de l'œil.

Maîtres à imiter.





PARIS

LE BAILLY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

15, RUE DE TOURNON, 15

Portraits, Paysages, Fleurs, Fruits, etc.

Conseils aux Amateurs.

LE PASTEL

SIMPLIFIÉ ET PERFECTIONNÉ


TOILES & PANNEAUX
COULEURS FINES
BROSSERIE
MARTINET
Successeur
E. de RENOM
158, Rue Saint-Antoine, PARIS


Vert
Bleu
Orange
Jaune
Rouge
Violet
Bruns Froids
Bruns chauds
LE
PASTEL
SIMPLIFIÉ
PAR
GOUPIL

LE PASTEL

SIMPLIFIÉ ET PERFECTIONNÉ

ÉTUDE EXPÉRIMENTALE D'APRÈS LES MÉTHODES COMPARÉES DES MEILLEURS MAITRES

Par GOUPIL

Officier d'Académie

ÉLÈVE D'HORACE VERNET, ANCIEN ATTACHÉ AUX TRAVAUX DE LA MANUFACTURE
DE SÈVRES COMME PEINTRE DE FIGURES
EX-PROFESSEUR DE DESSIN A L'ÉCOLE MUNICIPALE GRATUITE DE CETTE VILLE, ETC.

Les crayons, mis en poudre, imitent les couleurs
Que dans un teint parfait offre l'éclat des fleurs;
Sans pinceaux, le doigt seul place et fond chaque teinte,
Le duvet du papier en conserve l'empreinte;
Un cristal le défend : ainsi de la beauté
Le pastel a l'éclat et la fragilité.

WATELET.

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



PARIS
LE BAILLY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
15, RUE DE TOURNON, 15

AVANT-PROPOS

Y a-t-il une méthode spéciale pour peindre au pastel ?

Ce genre de peinture qui est, sans contredit, l'un des plus séduisants pour les amateurs, bien qu'il soit par sa fragilité même, exposé à mille chances de destruction, est toutefois un des plus commodes à pratiquer, en raison aussi de sa rapidité d'exécution.

Si l'on préserve soigneusement de l'humidité et du contact de l'air, par un encadrement sous verre et à quelque distance du verre, une peinture exécutée au pastel, et qu'on la place à l'abri des rayons du soleil qui dévore certaines teintes, il est possible de lui assurer une très longue durée.

Les nombreux portraits anciens au pastel, conservés au Louvre dans la collection des dessins des maîtres, l'attestent par leur éclat, par leur fraîcheur de coloris.

Si l'on compare les œuvres des artistes modernes à celles des pastellistes anciens, en jetant un coup d'œil rétrospectif sur les œuvres des expositions de Beaux-Arts les plus récentes, c'est-à-dire depuis une dizaine d'années, on se convaincra que le genre de peinture appelé pastel se maintient *en faveur* pour les portraits toujours très nombreux. La suavité de coloris du pastel fait qu'on aime beaucoup ce mode flatteur d'interpréter les physionomies les plus désagréables et les plus antipathiques mêmes. Le procédé est donc éminemment *rémunératif et*

commercial au point de vue bourgeois. Il est pour les peintres de fruits, de légumes et de nature morte, ainsi que d'animaux et de paysages, d'une pratique facile et expéditive, produisant beaucoup d'effet ; d'un utile emploi décoratif et meublant, qui ajoute encore à ces succès commerciaux. Mais les pastels de haute valeur artistique sont très rares de nos jours. Les praticiens sont nombreux et il faut chercher les *maîtres* parmi ceux qui ont tenté de relever le genre pastel au niveau de la peinture sérieuse. En tête de ces artistes éminents nous ne craignons pas d'inscrire le nom de M. Maréchal (de Metz) qui a fait de véritables tableaux au pastel dont la dimension même est celle de la peinture d'histoire et qui s'est fait un nom par ses compositions de vitraux et de peintures monumentales. M. Maréchal a eu, du reste, des imitateurs et des élèves de vrai mérite.

L'attention publique s'est depuis longtemps fixée, à juste raison, sur les beaux pastels du peintre Giraud (Eugène), si spirituel, si vivant et si attrayant dans ses tableaux à sujets espagnols. Il a été le maître de dessin de S. A. I. madame la princesse Mathilde, qui fait aussi bien le pastel que l'aquarelle ! M. Gœdes qui excelle dans le portrait, a fait en ce genre de très bons élèves.

Le séduisant peintre, Philippe Rousseau, dont l'exécution de peinture à l'huile est si magistralement large et vraie, a fait quelques sujets de nature morte et d'animaux, traités si intelligemment et à grand effet qu'on ne saurait les oublier. Le peintre cynégétique, Jadin, donne depuis longtemps aux amateurs des modèles de sujets d'animaux exécutés dans la voie du grand art ; on se rappelle également avec plaisir des groupes militaires au pastel par feu Régamey. Madame Valentine de Goutades, duchesse de Chevreuse, a fait au pastel une belle copie de la Marie-Antoinette de madame Vigée Lebrun.

Chaplin, dans sa peinture à l'huile, a toute la fraîcheur du pastel dont il manie lui-même les crayons avec la

plus grande habileté. Madame Becq de Fouquières est une spirituelle pastelliste. Les paysagistes sont nombreux, qui excellent dans le pastel : Decamps en a fait de magnifiques, Cabat, Bouquet, etc. La liste des portraitistes et des peintres de nature morte, de fruits et de fleurs serait trop nombreuse pour être citée ici (1).

Les artistes modernes qui ont continué à cultiver le pastel, qui se bornait jadis au portrait, sont parvenus à étendre et à perfectionner les couleurs et les procédés en les appliquant à tous les genres : au paysage, aux fleurs et fruits et au tableau à figures poussés jusqu'à la plus grande force de coloris de la peinture à l'huile. M. Maréchal, déjà cité, s'est fait remarquer aux expositions de beaux-arts par des œuvres égalant presque en vigueur la puissance de coloris du Titien. A la question qui figure en tête de ce chapitre, nous répondrons que, pour devenir bon peintre au pastel, il est indispensable d'avoir préalablement acquis une grande force en dessin. Une connaissance approfondie des procédés du dessin au conté, au crayon rouge, du dessin au trois crayons sur papier teinté rehaussé de blanc, ainsi que des procédés du crayonnage en tous genres et du maniement de l'estompe en général aideront puissamment à faciliter l'étude du pastel. On fera bien de tenter quelques bonnes copies d'après des pastels du Louvre, on choisira pour commencer un original le plus simple possible.

Les pastels de Prudhon, par exemple, offriront aux commençants des difficultés moins grandes que d'après d'autres maîtres. Les ombres bien qu'un peu sombres y étant traitées avec une grande largeur de masses. On passera ensuite avec avantage à la copie ou interpréta-

(1) A la liste des pastellistes célèbres, il convient d'ajouter les noms de : Faustin Latour, Grosclaude, Saintin, Barbarin, Fortuné Ferogio; ceux de mesdames Laurent Lepelletier, Eymard de Lanchâtres, H. Brown, etc.

tion au pastel d'après quelque belle tête peinte à l'huile de Rubens, où le coloris quelque peu accentué est plus varié, brillant et facile à saisir !

Origine et avantages du pastel.

Le mot *pastel* de l'italien *pasta,* qui veut dire pâte, s'applique à un genre de dessin ou peinture qui s'exécute avec des crayons de couleurs plus ou moins tendres ; sur papier de couleur d'un certain grain, sur papier dit pumicif ou enduit de ponce, sur bois préparé de même, sur peau de vélin épidermé par le frottement, de manière à être rendu cotonneux, ou même sur canevas, enduit d'une préparation en détrempe, etc., etc. Le travail en est fort agréable par la promptitude et la facilité des résultats, n'occasionnant aucune *odeur,* se prêtant à tous les genres indifféremment, et procurant aux amateurs les plus séduisants délassements.

On peint au pastel en écrasant les couleurs *tendres* et en les frottant avec le doigt comme on verra plus loin. Le seul inconvénient du pastel est d'exiger beaucoup de soin pour la conservation des ouvrages. Il faut, nous le répétons, les encadrer et les mettre sous verre pour les préserver du frottement et des altérations qu'y occasionnent la poussière, l'air et l'humidité ; mais quelques précautions fort simples que nous indiquerons, suffiront pour leur assurer une fort longue durée.

En outre, il n'a pas, comme la peinture à l'huile, l'inconvénient de miroiter. Aucune manière de peindre ne se rapproche autant de la nature que le pastel. Les tons y sont vrais, brillants, pleins de fraîcheur, d'éclat et d'un velouté remarquable. Les tapisseries des Gobelins ont l'aspect mat et la fraîcheur du pastel.

A Paris on trouve des modèles tant qu'on en veut pour étudier tous les genres de peinture et de dessin ! c'est le vrai monde des artistes et des amateurs. Chacun sait cela. Mais il y a de petites villes de provinces où l'on ne

trouve plus rien que les champs, les prairies, les blés, les bois, les belles fleurs et les beaux fruits. Là sont aussi de bien riches et innombrables modèles, qui en apprendront beaucoup plus aux amateurs bien doués. Mais il faudra que ces derniers soient assez inventifs pour se créer par eux-mêmes leurs procédés d'exécution.

La peinture à l'huile nous attache par des qualités énergiques et puissantes ; l'aquarelle nous charme par sa transparence et sa finesse; le pastel nous plaît par son éclat, par son velouté, qui semble enlevé à l'aile du papillon et n'être inventé que pour reproduire à nos yeux les riantes images des femmes et des fleurs.

Il convient à tous les genres. Pour les amateurs, le moyen du pastel est précieux dans la représentation des fruits et des fleurs d'après nature, il a tout l'éclat de lumière et toute la puissance et la chaleur de ton qui conviennent aux peintures de nature morte et d'attributs décoratifs. Les fruits et les fleurs groupés avec des gibiers, des armes et des draperiers accompagnant des accessoires, objets d'art ou de curiosité, offriront partout d'excellents sujets de tableau très utiles à exercer les jeunes artistes à la composition d'arrangements et au métier de l'imitation matérielle, tout en formant leur goût par le choix heureux des éléments qui doivent servir de modèles.

Nous insistons ici spécialement pour recommander ce genre modeste qui offre toujours moins de difficultés qu'aucun autre et, par conséquent, moins de déceptions et de sujets de découragement. L'outillage en est des plus simples, n'est nullement encombrant; et le travail peut être commencé, quitté et repris sans aucun inconvénient. Les couleurs en sont fragiles s'effaçant aisément par le frottement, toujours sèches par leur nature et à l'état pulvérulent; il faut éviter de les défraîchir par le contact d'un corps gras ou huileux, la moiteur de la main posée dessus, etc.

Méthode graduée et raisonnée.

Pour justifier ce titre, nous croyons pouvoir affirmer que l'étude du pastel sera considérablement simplifiée par les réflexions utiles qui naîtront infailliblement des promenades d'instruction attentives qu'on pourra faire dans la galerie des admirables pastels que possède le Louvre. Là il sera facile de bien se pénétrer de cette incontestable vérité que plus le tableau pastel se rapprochera de l'imitation de la nature et plus il aura de perfection.

De plus, la peinture à l'huile étant le procédé d'art qui, par son exécution, imite le mieux le coloris et le modelé offerts par la nature; il n'y aura rien de mieux pour les amateurs qui veulent s'adonner au pastel, que de s'attacher à copier au pastel le plus fidèlement possible de bonnes peintures à l'huile.

On devra choisir les modèles parmi les sujets simples d'abord, et les moins difficiles, en commençant, si l'on veut par des natures mortes, des fruits, des fleurs, des vases céramiques ou en diverses matières opaques mattes ou transparentes, telles que des cristaux, etc.

Des paysages à fabriques pittoresques et finalement des têtes ou petits personnages, de sujets de genre dans le style le mieux écrit et le moins compliqué possible par les détails; et quand on se sentira suffisamment avancé dans l'art de bien copier, on attaquera l'étude, d'après nature, des sujets immobiles, tels que : attributs, vases, instruments, draperies, etc., dont on recherchera les arrangements les plus agréables. La figure viendra ensuite.

NOTIONS FONDAMENTALES

Définition de quelques termes fréquemment employés dans le langage artistique relativement aux qualités distinctives du coloris.

La *couleur* ne peut se définir autrement que par la manière dont les surfaces des corps affectent notre vue sous l'influence de la lumière. L'illustre Chevreul a découvert la loi du contraste simultané des couleurs.

La *transparence*, propriété d'une couleur qui permet d'en entrevoir d'autres derrière elle, constitue la qualité opposée à celle qu'on nomme l'*opacité* qui couvre entièrement.

Une couleur est vive, lumineuse, éclatante, criarde, éblouissante, douce, terne, lourde, sale, fade, sombre, sévère, mytérieuse, harmonieuse, originale, suivant les qualités auxquelles ces diverses épithètes correspondent. Tous les yeux ne voient pas la couleur de même.

Le *ton* d'une couleur est la manière d'être plus ou moins claire, plus ou moins foncée. On dit : le ton du tableau est dans une gamme très claire ou très légère, par opposition au ton riche et chargé en vigueur d'une peinture *très montée de ton*. Les Titiens, les Giorgione sont montés hauts en couleur foncée et profonde.

Le genre de peinture à l'aquarelle se distingue par la *finesse des tons* légers et transparents. La détrempe a de la *solidité* de ton et de lumière. On dit que le coloris est *ferme* et bien soutenu, quand il est franc, sans indécision

et contribue, par cela même, à augmenter l'illusion du modelé; c'est la couleur vraie ou réaliste.

Le ton, la nuance, la valeur d'une couleur présentent des idées de relations des couleurs par rapport à leur intensité de lumière ou d'obscurité.

Un ton ou une couleur *chaude* se dit d'une couleur tirant sur les rouges, les jaunes et les bruns. Un ton ou une couleur *froide* tire sur le bleu et le noir.

Une couleur *molle* est le propre d'une peinture dont les teintes sont indécises et vagues comme dans un brouillard. La couleur peut être idéale ou imaginaire.

Le langage usuel est rempli d'expressions souvent très vagues et mal définies par les dictionnaires, ce qui nuit à la clarté des idées; il serait utile de les préciser davantage. Le rouge nacarat est entre cerise et rose.

Le mot *écarlate* (voyez la définition du Dictionnaire) : couleur rouge fort vive; est-ce là une définition?

Le mot *cramoisi* (une des sept couleurs de la teinture); même vague et incertitude de la part du Dictionnaire! Nous voyons au mot *incarnat* une idée plus exacte : couleur entre le rose et le cerise; le *nacarat* est rouge tirant sur l'orange. Le *rouge de feu* est un rouge variable.

La couleur *pourpre* vient du coquillage tyrien qui donnait autrefois cette couleur si vantée. Perse et Juvénal désignent la pourpre des rois et des princes par le mot d'*hyacinthe;* dans Ovide, également, et pour comble de singularité, les lapidaires appellent du nom d'hyacinthe une pierre couleur orangée. C'est ainsi que tout s'embrouille souvent, faute de définitions nettes et justes.

Le langage artistique ne gagnerait-il pas en beauté et en force s'il empruntait toujours ses comparaisons ou ses images à des types qui, depuis la création, n'ont jamais varié, et dont chacun possède la notion dès l'enfance? Le *rouge coquelicot* est vermillon.

Le *rouge vin* est une définition à image exacte, le rouge cerise également; le bleu céleste, pour l'azur du

ciel ; le bleu turquoise ; on pourrait dire le noir d'un gouffre sans fond, on a préféré le noir d'encre ou de chapeau en dépit des chapeaux gris ; le noir aile de corbeau, le jaune serin, le vert olive, le vert bronze, le vert de mer, le vert émeraude, etc., etc., sont autant de définitions exactes, puisqu'elles sont expliquées par la nature même de leur objet de comparaison. Appliquez une tache blanche, grise ou noire, sur différents fonds colorés, le gris, le blanc et le noir vous paraîtront différents sur chaque fond. Chevreul le démontre.

Une couleur est vraie quand elle rappelle exactement le corps qui en est revêtu dans la nature ; elle est *conventionnelle* quand elle s'applique à des caprices de l'art, tels que de l'ornementation du décor en arabesque, ou lorsque, par convention d'art, elle perd la réalité des nuances des objets terrestres pour se colorer imaginairement des teintes qu'on suppose exister dans les airs, comme on devrait l'observer ou le supposer dans une apothéose, par exemple, ou dans la représentation d'un sujet infernal, ou de pure fiction. Il y a des couleurs dites chatoyantes ; les couleurs nacrées et celles à reflets changeants qu'on observe dans les plumes de certains oiseaux tels que les oiseaux-mouches, etc., qui semblent emprunter leur éclat aux reflets des pierres précieuses.

Les couleurs du spectre solaire obtenues dans un lieu obscur par la chute d'un rayon lumineux traversant un prisme de cristal ou verre, sont les vrais types de la gamme des couleurs à leur degré de pureté le plus complet.

Harmonie des couleurs.

Gamme. — On nomme ainsi la graduation de chaque couleur quelle qu'elle soit.

Elle a été établie de façon que le degré 1 indique le ton le plus léger possible à peine distinct du blanc et 15 la valeur la plus obscure, la plus forte de la couleur donnée ; c'est-à-dire celle dont l'intensité ne pourrait être

dépassée. Nous disons 15 comme nous dirions 30, etc. Dans le pastel, si chaque crayon a 15 graduations ou nuances, l'intervalle entre le crayon le plus pâle ou du degré 1 jusqu'au crayon du degré 15 est donc rempli par des tons variant entre eux d'un quinzième. Telle est la méthode de graduation.

La gamme des couleurs est infinie en théorie, car il existe, en allant du blanc au noir ou de la lumière à l'ombre, une gamme infinie et l'on conçoit que, limitée à 15 degrés, elle est fort incomplète.

Il y a donc une grande différence entre les mots couleur et ton ou valeur d'intensité de couleur.

Il y a dans le langage usuel des expressions de la plus plus profonde inexactitude ou fausseté. Les poètes sont accoutumés à parler du cou d'albâtre, des lèvres de corail et des dents de perles qui décorent le *facies* des Dulcinées qui naissaient jadis dans leurs cerveaux enflammés par le feu sacré de l'imagination. Il y a dans le langage d'atelier des artistes, des expressions non moins singulières ; exemple : Le tableau de mon ami F. ne manque pas d'un certain ragoût de couleur. La toile de Diaz offre de magnifiques taches de couleur.

Beaucoup de personnes ont entendu souvent et emploient même parfois le mot chic, sans trop se douter du véritable sens de ce singulier mot. Par exemple :

On ouvre un album d'aquarelles dont la première page renferme une Lorette de Gavarni et l'on dit : « C'est plein de chic » ; on tourne le feuillet, c'est une vue de vieilles masures de la ville de Rouen pleine de chic, signée : Isabey ; vient ensuite un dessin très étudié de la source de Ingres, plein de style ; puis un cavalier turc de Decamp plein de caractère ; un dessin de Salvator Rosa plein de fougue ; un combat de tirailleurs de H. Vernet plein d'esprit ; une aquarelle de Bonington remplie de couleur.

Le mot chic se dit aussi pour tournure frappante ;

on dit : « Cet acteur avait un costume d'un beau chic » ou galbe comme qui dirait galbe ou beau contour dans le profil de vase.

Le chic est aussi l'exagération de forme qu'un peintre ajoute inconsciemment en croyant copier son modèle. L'exagération du chic frise la charge.

La copie terre à terre du modèle est dans le dessin ce qu'on appelle naïveté. C'est la qualité dominante des vieux maîtres primitifs.

Dans le coloris, les couleurs mêmes sont trois : le rouge, le jaune et le bleu, qui par le mélange ont produit l'orange, le vert et le violet.

Ces couleurs sont claires ou foncées, mêlez le rouge, le jaune et le bleu, vous aurez un gris sale ; l'orange, le vert et le violet donnent un gris sale. Rompre les tons d'une couleur se dit, lorsqu'on les mêle de façon à produire des gris.

Le pastel, si utile et si préférable à tout autre genre de peinture, lorsqu'il s'agit de saisir un effet qui doit vite disparaître, tel qu'un coucher de soleil, un jeu de lumière entre des nuages, ne saurait être remplacé non plus par l'huile ni par l'aquarelle quand on veut fixer sur le papier, l'esquisse d'une composition dont la pensée est saisie ; car l'imagination perd toujours une partie de sa sève et de sa chaleur lorsque, dans le feu d'une conception activement conçue, elle rencontre des obstacles et du retard dans les moyens qui doivent lui permettre de se traduire au jour.

Note des objets indispensables pour faire le pastel.

Une boîte de pastels tendres assortis,
Une demi-boîte de pastels demi-durs,
Du papier teinté de différentes couleurs,

Du papier pumicif, ou tout autre recouvert de sable fin,

Une peau de vélin préparée,

Des estompes en papier gris,

Des crayons noirs et rouges, Conté n° 3, sanguine, et de la sauce noire,

Un paquet de fusain,

Un couteau-grattoir.

Précautions : Garantir les couleurs de l'humidité et des émanations délétères.

Des fonds subjectils et du papier qu'on doit préférer pour faire le pastel.

Le papier dont on se sert pour le pastel doit avoir un grain pelucheux, car le crayon-pastel ne saurait prendre sur un papier uni, encore moins sur un papier glacé. Il est facile de s'assurer de la bonté du papier qu'on veut employer. Pour cela, il faut étendre sur un ton vigoureux et frotter légèrement avec le doigt, puis, mettre par-dessus un ton plus clair; si ce dernier conserve sa couleur malgré la vigueur de celui qui d'abord a été mis dessous, cela prouve que le papier ainsi essayé est convenable pour l'usage auquel on le destine.

Cependant le meilleur de tous les papiers est celui qu'on appelle papier pumicif.

Sur sa couche de sable fin, de sciure de bois, de liège ou de ponce, le pastel prend mieux que sur aucun autre ; les teintes n'y perdent rien de leur fraîcheur ni de leur légèreté ; on peut le charger de couleur sans nul inconvénient dans les parties où le dessin veut être empâté; la touche y reste ferme et vigoureuse ; enfin, on y peut revenir autant qu'on le désire sans craindre de le voir se graisser et refuser de prendre le crayon.

Quelques personnes travaillent le pastel sur du papier

bleuâtre ou gris, préparé sans colle; d'autres, sur du vélin, du taffetas, de la toile ou du papier blanc.

Le papier bleu ou gris ardoisé prend très bien le pastel. On le tend sur un châssis ou stirator. Pour cela, on délaye sur une assiette, avec une cuillerée d'eau froide, une petite cuillerée de poudre à cheveux, ou de farine; on fait chauffer, en remuant le mélange; quand il a pris deux ou trois bouillons, la colle est faite; on l'applique sur les bords extérieurs du châssis avec une brosse; on applique une toile dessus, la repliant vers les bords sur la colle; on y cloue quelques pointes; on étend de même un peu de colle sur les bords de la toile, et, après avoir mouillé par derrière le papier bleu ou gris, on l'applique à son tour comme pour le lavis. Il se tend bientôt en séchant et on peut s'en servir, la toile servant ainsi de soutien au papier. Le papier gris ou bleuâtre est généralement un peu raboteux et convient à des ouvrages traités hardiment et qui ne seraient pas faits pour être vus de trop près.

Le vélin s'applique comme du papier; au lieu de vélin on peut y substituer du parchemin, ces derniers fonds permettant de terminer davantage.

On prend quelquefois du papier très fort qu'on tend également sur le châssis quand il est sec; après l'avoir posé sur une table, on y jette, à deux ou trois reprises, de l'eau bouillante, en ayant soin de ne pas en répandre sur les bords qui pourraient se décoller. Puis, à chaque fois, on frotte le papier avec une brosse douce, pour en ôter la colle. Quatre heures après, il sera sec, *dans l'été du moins*, et c'est alors qu'on passe dessus une pierre ponce arrondie, pour en emporter les inégalités et le grain. Ce mode de préparation donne d'excellents résultats.

Quelques artistes ont pratiqué le pastel sur des planches de cuivre dépoli, mais la disposition du cuivre à se convertir en vert de gris, du moins dans les lieux

exposés à l'humidité, et la facilité avec laquelle certaines couleurs s'y altèrent, quand elles contiennent des particules salines, doivent faire renoncer à son usage.

En Italie, certains peintres enduisent une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jeté de la poudre de marbre et de la ponce bien tamisée ; ils unissent ensuite ce canevas avec la pierre ponce pour en emporter les aspérités. Le pastel prend très bien sur cette préparation.

Il peut même suffire d'enduire la toile d'une simple couche de craie mêlée à la colle.

Du papier de tenture imprimé à la colle offre aussi un excellent fond subjectile au pastel en épargnant la peine de le préparer soi-même. Il suffit de l'appliquer sur un châssis, avec une toile intermédiaire ou un papier fort pour le soutenir par derrière.

Pour les ouvrages soignés, le parchemin tendu, bien préparé et épidermé à la ponce, est le meilleur moyen pour arriver à peindre gras et bien empâté.

Le vélin dit moutonné, dont l'un des côtés, comme celui de la peau blanche, est resté pelucheux, offre de grands avantages, mais son prix élevé s'oppose à ce qu'on l'emploie pour de simples études.

On prépare sur des panneaux de bois, de carton et sur des toiles fines, des fonds dits pumicifs, par des procédés analogues à ceux décrits précédemment.

Avant de commencer un travail quelconque sur papier pumicif, il faut enlever légèrement, avec une *boulette* de papier gris, le plus gros de la ponce ou de tout autre poudre dont il est enduit ; si l'on négligeait cette précaution, on aurait promptement le bout des doigts en sang.

Des crayons-pastels.

Il y en a deux sortes : de tendres et de durs. On trouve aujourd'hui dans le commerce des boîtes de pastels assortis pour la figure et le paysage ; comme il est de toute impossibilité de composer autant de pastels qu'on voit de tons dans la nature, il faut s'arrêter à un certain nombre de teintes où l'on choisit les plus utiles.

Comme dans la peinture à l'huile, le choix des matières premières, indispensables à la confection des bâtons colorés, est de la plus haute importance. Le règne minéral fournit, pour cet objet, les éléments les plus solides. On a rejeté du pastel plusieurs couleurs qui figurent dans d'autres genres de peintures, comme impropres à la fabrication ; et pour les remplacer, on a composé des tons analogues que nous signalons ici comme moins solides, tels que, par exemple : la terre de Sienne brûlée, de Cologne, de Cassel, le bitume ; la cendre bleue, la cendre verte, les laques de cochenille, le jaune de Naples, les stils de grains étant d'un emploi impossible. Les couleurs altérables à l'air, mentionnées dans notre *Traité de peinture à l'huile*, ainsi que celles qui s'altèrent mutuellement, savoir : le blanc de plomb, le bleu de Prusse, détruit par les bases contenant de la chaux ; les laques végétales qui souffrent au contact de la lumière, de l'air et de la chaux, sont employés et figurent dans tous les assortiments malgré leur altérabilité. Nous donnons ici une liste des couleurs les plus sûres dans leurs usages :

La terre de pipe se mêle aux couleurs qui ont peu de dureté par elles-mêmes.

Blanc de zinc.

Blanc de Troyes (carbonate de chaux).

— d'Espagne ou craie.

Jaune de Naples remplacé par un crayon d'ocre mêlé de blanc ou par le proto-sulfate de cadmium.
Ocre jaune.
Oxyde de zinc calciné.
Jaune de chrome.
Jaune indien très solide.
Ocre rouge.
Craie rouge molle.
Vermillon de Hollande ou de Chine.
Brun rouge.
Rouge de Venise.
Rouge de chrome.
Pierre de fiel.
Carmin.
Laque de garance.
Laques de Smyrne.
Indigo.
Bleu de Prusse.
Noir ou brun de Prusse.
Terre d'ombre.
Smalt.
Cobalt.
Outremer (1).

Les crayons tendres doivent être friables, sans avoir néanmoins assez peu de solidité pour se casser et s'écraser trop facilement dans les doigts; leur finesse dépend du soin qu'on a mis à en broyer la couleur, et de la base (sorte de mucilage qu'on ajoute pour en lier les molécules); les mucilages les plus usités sont : la gomme arabique ou préférablement la gomme adragante. On y ajoute, suivant le besoin, un peu de sucre candi

(1) Les couleurs les plus solides sont l'indigo, la garance, la cochenille. Parmi les blancs, le kaolin mériterait d'être expérimenté, il est inaltérable.

lorsque les pâtes n'exigent qu'une agglutination très légère (1).

Après le broyage à l'eau pure, on opère la composition. Les couleurs blanches magnésiennes douces au toucher s'emploient avec avantage comme bases ou excipients pour la plupart des crayons.

Les couleurs sèches qui ne s'agrègent que difficilement, se broient à l'eau de savon blanc de Marseille qui leur donne du moelleux auquel la gomme ajoute la consistance. Le talc ou schiste en poudre, le kaolin à porcelaine, l'argile smectique, sont des matières modifiantes utilisables au besoin.

La plupart des peintres ignorent les substances qui composent les couleurs et ressemblent assez en cela aux architectes qui bâtissent souvent sans connaître la qualité des matériaux et sans être assurés de la solidité du terrain sur lequel ils construisent. Quelques mots sur ce sujet seront donc fort à propos dans ce traité.

Le blanc de céruse ou de plomb qui s'emploie dans la peinture à l'huile est banni du pastel, et y est remplacé par de la craie; la préférable est celle nommée blanc de Troyes, espèce de terre calcaire ou marne blanche qui se prépare à Troyes où il y en a de vastes carrières; on choisit celui dont les molécules sont les plus fines, sans mélange de grains pierreux.

L'ocre jaune est une sorte de limon ferrugineux dont l'eau qui a traversé des couches minérales ferrugineuses est chargée et qu'elle dépose dans son cours. Il en existe des dépôts dans le Berry. Sa couleur est à peu près celle de l'or mat; choisissez la plus légère, la moins compacte et la nuance la plus vive.

L'ocre brune ou de ru, est une autre chaux ou rouille de fer plus foncée que l'ocre jaune.

(1) La décoction d'orge ou de malt est particulièrement propre à l'indigo, au bleu de Prusse et aux couleurs qui deviennent dures en séchant. — Le lait s'emploie pour les couleurs ayant peu de consistance.

La terre d'Italie est la meilleure ocre du ru, toutes les terres ou ocres jaunes et brunes sont généralement les plus solides de toutes les couleurs.

Quant au stil de grain, c'est simplement une préparation de craie colorée en jaune par une décoction plus ou moins forte de graine d'Avignon, dont on fixe la couleur au moyen de l'alun. Cette couleur est bonne bien que moins solide que les ocres. La nuance en est jonquille et dorée.

Le cinabre est une combinaison chimique de mercure et de soufre, d'où résulte une masse solide brun rouge à paillettes brillantes qui, pulvérisée, devient écarlate; il est ordinairement mêlé d'un peu de sable. Les Hollandais en fabriquent de très beau. Ne l'achetez pas en poudre si vous voulez l'avoir pur, et ne pas acheter du minium à sa place; le minium est plus orangé que le cinabre, la fraude qui a toujours existé partout, vend du vermillon de la Chine qui est du cinabre additionné d'un peu de carmin. Le cinabre bien pur est très solide.

Ce carmin n'est que de la cochenille, petit insecte qui vit généralement sur les nopals en Afrique, et qu'on tirait aussi du Mexique où ces plantes sont en abondance.

On fait bouillir la cochenille une ou deux minutes avec un peu d'alun, d'écorce d'autour et de graine de Chouan; le précipité qui en résulte est d'un rouge cramoisi fort éclatant.

La laque se fabrique à peu près de la même manière, on l'extrait du bois de Brésil ou de Fernambouc, au lieu de cochenille. La laque proprement dite, est une sorte de cire ou gomme rouge produite aux Indes par les fourmis ailées, c'est ce qu'on appelle la gomme-laque. On en fabrique les bâtons de cire à cacheter. Mais la laque employée comme couleur est moins solide que le carmin.

Le bleu de Prusse se fabrique en faisant calciner dans un creuset du sang de bœuf desséché, avec du sel de tartre, puis on fait bouillir ce charbon qui donne un précipité verdâtre, par l'addition d'un peu de vitriol martial et d'alun; mais dès qu'on y ajoute un peu d'esprit de sel, ce précipité devient d'un beau bleu. L'alun qui se dépose avec la terre du vitriol n'est que pour éclaircir cette espèce de laque. Avant la découverte de cette composition inconnue des anciens, on employait le bleu d'indigo ou d'Inde.

Les verts du pastel se fabriquent par des mélanges de jaune et de bleu en diverses proportions.

La terre d'ombre, ou plutôt d'Ombrie, est une terre compacte un peu grasse au toucher, d'un brun roux très obscur; c'est une ocre de fer mêlée de tourbe qui provient d'Italie et des Cévennes.

La terre de Cologne est une substance en masse rude au toucher, d'un brun foncé tirant sur le violet; elle est beaucoup plus bitumeuse que la terre d'ombre; il est difficile de la distinguer du bistre qui est tiré de la suie de cheminée, et qu'on vend souvent pour de la terre de Cologne.

Le noir d'ivoire ou noir de fumée se tire des os calcinés à feu clos, c'est ce qu'on nomme le noir animal. Le noir de vigne, de charbon de bois, de chêne, d'ormeau, de charme, de peuplier et autres, sont aussi très solides.

On nomme bases, les couleurs blanches qui servent d'excipients à la plupart des crayons, leur donnant la contexture terreuse et servant à éclaircir les couleurs. Exemples :

Blanc de Troyes broyé fin.

La terre de pipe utile dans les couleurs altérables par la chaux atténuant l'éclat de quelques couleurs.

Le plâtre quelquefois; les terres margnésiennes très favorables, les matières telles que le talc, le cristal pilé, le kaolin, le schiste, l'argile smectique.

Le blanc de zinc auquel on ajoute un huitième de blanc de Troyes avec une addition de lait, est d'un emploi parfait.

On emploie aussi comme mucilage ou corps liant, la décoction d'orge ou malt pour les couleurs ayant déjà de la consistance; cette liqueur contient du sucre, de l'albumine, du mucilage, de l'amidon, du gluten et du tannin.

L'ocre jaune demande plus ou moins d'eau de gomme. L'ocre de ru, la terre d'Italie, les jaunes de mars se préparent seuls ou avec une craie et un mucilage de gomme.

L'oxyde de zinc veut l'addition du lait au mucilage.

Les crayons rouges se font avec l'addition du lait, les vermillons se mélangent avec l'argile, la craie et le mucilage de gomme.

Les laques de Fernambouc, de garance, de carmin, se mêlent avec l'argile, quelquefois l'amidon; on y ajoute de la levure de bière ou de la décoction de malt, ou du lait, ou de l'eau de gomme indifféremment.

Crayons bleus seuls ou avec craie et addition d'eau de gomme.

Crayons verts avec craie ou seuls, mélangés à la gomme adragante, mucilage, craie et gomme.

Crayons bruns seuls ou mélangé à la craie et eau gommée.

Brun de Prusse mélangé avec craie et décoction d'orge.

Brun composé de terre d'ombre, noir, ocre, terre de Cologne avec craie et partie de magnésie, mucilage de lait, et décoction de malt.

Ces notions nous ont paru utiles et suffisantes. Quant au choix des couleurs des pastels tendres, on peut le limiter à une trentaine de bâtons pour les besoins les plus généraux, chaque couleur étant dégradée avec le

blanc depuis son ton naturel jusqu'aux tons les plus clairs :

Le vermillon.
Le vermillon et blanc.
Le vermillon et plus de blanc, etc.
Le chrome clair, et dégradations.
Le chrome orange.
Le vert émeraude.
Le jaune gomme-gutte et blanc et dégradations.
L'ocre jaune et dégradations.
Le brun rouge et dégradations.
Terre de Sienne brûlée.
Indigo et cobalt et dégradations.
Les bruns.

Nous avons cru être agréable au lecteur en lui donnant un aperçu de la fabrication des crayons. Il pourra lui être utile de la connaître pour modifier au besoin les crayons tendres qu'il aurait achetés. Il lui suffira de les rebroyer lui-même sur une glace au moyen de la molette de cristal, et pour mouler la pâte qui en résultera, de la rouler dans un tube de carte de la forme d'une fusée, qu'on déchirera après la dessication.

Il est bien entendu que si, au nombre des tons primitifs nous ne plaçons pas le blanc, c'est parce que le blanc, qui contient toutes les autres couleurs, n'est pas lui-même une couleur existante dans la nature, où tout est coloré, et cependant on ne saurait rien faire au pastel sans son secours, car il n'en est pas de ce genre comme de l'aquarelle, où toutes les lumières sont réservées. Le noir n'existant pas dans la nature plus que le blanc, on doit le répudier en raison de sa lourdeur et de son âcreté, bien entendu seulement au sujet de tons fins et de nuances délicates qui en dérivent, car pour les velours, les soies et, en général, les vêtements noirs, on ne peut employer que la sauce noire, et le crayon Conté n° 3. Nous indiquerons encore tout à l'heure le crayon noir comme

indispensable à certaines nuances dont il forme le dessous, mais, comme nous venons de le dire, pour les tons noirs ou noirâtres qui doivent être fins, transparents et harmonieux. Ces tons noirs s'obtiennent par un mélange de terre de Sienne brûlée, d'ocre et d'indigo, comme on le fait par l'aquarelle; et, au lieu d'avoir un ton cru, lourd et discordant, on obtient par ce procédé un ton harmonieux et léger qui jette de la chaleur et du mystère dans les ombres.

Le sentiment et l'observation sont nécessaires au coloriste.

La connaissance des différents crayons qui s'emploient dans la peinture au pastel s'acquiert par l'habitude de s'en servir; mais ce qu'on ne saurait enseigner, c'est la juste application qu'il en faut faire. Certes, il existe des principes que tous les coloristes ont suivis, principes aussi certains qu'une règle de mathématiques; mais les principes qui expliquent la valeur du clair, des ombres et des reflets de couleurs, ne peuvent pas être appliqués complètement par tout le monde, car il y a un sentiment de la couleur qui ne peut s'expliquer, qui tient aux organes de la vue, à la justesse du coup d'œil, à l'observation intelligente des tableaux variés que la nature déploie à chaque pas devant nos yeux.

Nous vous dirons donc : Étudiez la nature, voyez ce que chaque heure de la journée, chaque variation de l'atmosphère apporte de changement dans la couleur des objets qui vous entourent, et vous serez bien près de rendre le ton juste de chaque chose.

Qui ne sait, en effet, que tel objet qui se voit au travers de l'air dont il est entouré, nous semble revêtu d'une vapeur bleuâtre quand le temps est pur; que le même objet, vu au soleil levant, nous paraît laqueux,

tandis que le soleil couchant nous le montre coloré de tons orangés ou rougeâtres?

Par ces motifs, et par bien d'autres encore, dont l'énumération nous entraînerait trop loin, il est impossible de poser ici une règle certaine, un principe fixe et invariable à ce qu'on est convenu d'appeler le coloris. Être coloriste, c'est être doué d'une faculté des plus rares; le devenir, c'est, après en avoir étudié sérieusement les phénomènes, découvrir les moyens de reproduire la nature sous son aspect réel.

Éducation de l'œil pour le coloris.

L'éducation étant le perfectionnement journalier de la vie humaine, par l'exercice incessant de chacune de nos facultés ou de chacun de nos sens, nous avons tous, à notre insu, exercé nos yeux à distinguer la couleur des objets; mais si l'on demandait comment ces notions plus ou moins développées ont acquis la force nécessaire pour servir de base à nos jugements les plus ordinaires, qui d'entre nous ne serait fort embarrassé de répondre avec précision?

La vie mécanique et routinière que nous nous faisons par l'indifférence inhérente au milieu d'égoïsme qui constitue notre société, est un des obstacles les plus opposés à nos progrès. On n'exerce nullement le sens de la vue *dans notre enfance!* aussi ne savons-nous que tout juste assez nous en servir pour ne pas trébucher en marchant, ou pour nous garer d'un danger qui menace notre conservation personnelle, Nous arrivons à l'âge mûr, souvent même à la vieillesse, dans une ignorance parfaite des trésors infinis de jouissance que fournit à l'âme l'étude contemplative des jeux de la lumière et de l'ombre!

Il existe des moyens de fixer nos idées sur les couleurs, sur leurs beautés, leurs caractères et leurs varié-

tés, comme il existe des moyens de fixer nos idées sur les formes ; la réflexion peut suppléer bien souvent, dans cette étude, aux instincts innés qui donnent l'intuition de la vérité dans le coloris. De même que la main, par l'expérience de la pratique, transmet à notre cerveau l'appréciation comparative du poids des objets qu'elle soutient, le degré de résistance, d'élasticité ou d'inflexible dureté des corps ; de même notre œil acquiert la notion de la pondération et de l'harmonie des couleurs qui n'est autre que la connaissance de leurs proportions quantitatives.

Il faut prendre des couleurs en poudre très fines, une pincée de rouge, par exemple, et une égale proportion de jaune et les secouer toutes deux sur un bout de carte, devant un enfant pour lui faire comprendre ce que c'est qu'un mélange. En écrasant ces deux poudres ensemble, le mélange sera plus intime ; si vous mettez deux fois plus de l'une que de l'autre de ces poudres, le mélange sera plus foncé du côté de la couleur doublée, et ainsi de suite.

Faites alors (loin des yeux de votre élève) un mélange analogue, en variant, à votre, gré les nombres de pincées de l'une ou de l'autre de ces couleurs, et interrogez-le ; demandez-lui combien vous avez mis de pincées de rouge et combien de pincées de jaune. Cet exercice, fréquemment répété, accoutumera son œil à distinguer les proportions dans un mélange quelconque de couleur. Mais il est urgent d'abord que vous soyez assuré que votre élève possède la connaissance familière des six couleurs typiques les plus distinctes ; ces types, nous les rendrons invariables en les rapportant à des objets qui, depuis que le monde existe, sont réputés invariables dans leur éclat ; le jaune, bouton d'or ; l'orange, comme ce fruit ; le rouge, coquelicot ; le vert, du vert de gris ; le bleu, du ciel ; le violet, de la violette ; le noir, ténèbres ; et le blanc, de neige.

Comme certaines personnes qui cultivent le dessin avec succès désirent souvent pousser leurs études vers le coloris, qui fournit des jouissances si variées, nous croyons utile de donner ici en abrégé les premières notions de couleur, et de recommander en même temps quelques exercices destinés à faire l'éducation de l'œil, pour l'accoutumer à discerner et à lire à première vue la composition des couleurs qui se présentent.

Les couleurs n'empruntent leur éclat qu'à la lumière; le blanc est la couleur de la lumière solaire. Les lumières factices sont de diverses couleurs; celle du gaz, qui est cependant la plus blanche, paraît orangée en plein jour; la lumière solaire et les lumières artificielles agissent différemment sur la perception des couleurs, et les changements qu'on voit subir à chaque couleur, depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher, sont notoires. On voit par là combien est vaste l'étude du coloris. La lumière n'est presque jamais complètement absente autour de nous, même la nuit, et on sait aussi que la nuit certains corps ont des propriétés lumineuses et éclairent par eux-mêmes, produisant une sorte de lueur qui a peut-être quelque chose d'électrique, dans le cheval blanc, par exemple. Les couleurs de lumières produites par des corps enflammés varient curieusement. Mais, pour rentrer dans notre sujet et dans ce qu'il peut avoir de pratique, nous dirons simplement qu'on reconnaît trois couleurs comme primitives ou mères, qui sont : le rouge, le jaune et le bleu. On les obtiendra au pastel pour plus de clarté :

Le rouge, avec du vermillon et de la laque carminée en parties égales;

Le jaune, avec le chrome clair ou la gomme-gutte;

Le bleu, avec du beau bleu de Prusse.

Le jaune, le rouge et le bleu sont ce que nous appellerons des couleurs franches, c'est-à-dire qu'on ne saurait obtenir par aucun mélange.

Toute couleur simple ou mélangée s'éclaircit par le moyen du blanc qu'on y mêle, ou s'obscurcit au moyen du noir qui représente la couleur de l'ombre ou de ténèbres.

Les trois couleurs franches : jaune, rouge et bleu, mélangées deux à deux, produisent les autres couleurs admises : l'oranger, le violet et le vert; mais en mêlant par parties égales ou inégales trois quelconques des six couleurs : jaune, rouge, bleu, orangé, violet et vert, on obtient toujours des gris. Vérifiez par vous-même le fait.

Les couleurs du spectre solaire et celles qu'on observe dans l'arc-en-ciel sont rangées dans l'ordre suivant et se perdent les unes dans les autres d'une façon inimitable de pureté : rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo et violet. Il est utile de s'exercer avec le pastel à obtenir ces nuances aussi pures que possible sur du papier noir mat et d'y donner tout le soin voulu.

Ces observations démontrent que les trois couleurs franches, jaune, rouge et bleu, produisent orangé, violet et vert; continuant le mélange des couleurs produites en dernier lieu, nous obtenons ce qu'on appelle des bruns; ainsi, en mêlant orange avec violet, on a brun tirant sur le rouge; violet avec vert, brun tirant sur le bleu; vert avec orange, brun tirant sur le jaune; couleurs connues sous les dénominations vulgaires de brun simple, brun ardoisé, brun olive.

Si nous substituons des chiffres aux couleurs, nous obtiendrons le tableau mathématique de tous les composés qui résulteront des mélange de ces neuf premières couleurs.

Couleurs mères.		Premier composé.		Second composé.	
Jaune,	1	Orange,	4	Brun,	7
Rouge,	2	Violet,	5	Ardoisé,	8
Bleu,	3	Vert,	6	Olive,	9

On obtiendra le troisième composé.

1+4 ou *jaune* et orange.
1+7 jaune et brun.
1+6 jaune et vert.
1+9 jaune et olive.

Le quatrième.

2+7 *rouge* et brun.
2+4 rouge et orange.
2+5 rouge et violet.
2+8 rouge et ardoisé.

Le cinquième.

3+4 *bleu* et orange.
3+5 bleu et violet.
3+8 bleu et ardoisé.
3+9 bleu et olive.

Et les autres.

4+7 orange et brun.
6+9 vert et olive.
4+8 orange et ardoisé.
5+9 violet et olive.
6+7 vert et brun.
7+8 brun et ardoisé.
8+9 ardoisé et olive.

Nous conseillerons aussi à l'élève de se faire, sur des carrés de papiers, des fonds unis gris, d'un seul ton, composé de blanc et de noir à doses égales, et d'y réserver des ronds d'égaux diamètres sur chacun, de remplir ces ronds avec chacune des neuf couleurs qui figurent en tête de la liste. On se rendra ainsi un compte exact de l'influence qu'exerce chaque couleur sur son entourage. On observera par la comparaison que le rond jaune jette autour de lui comme une auréole violette sur le fond gris que le rond rouge jette l'auréole verte, que le bleu jette l'auréole orangée, que le violet la donne jaune, que le vert la donne rouge, etc.

On a donné le nom de complémentaires aux couleurs qui se renforcent l'une l'autre, en vivacité. Ainsi le rouge jette le vert autour de lui, mettez à côté ou autour de lui du vert, et ce vert qui jette autour de lui une influence ou une auréole rouge, vivifiera par conséquent le rouge; on a donc classé ainsi les couleurs complémentaires :

Le rouge, complément du vert et réciproquement.
L'orange, complément du bleu et réciproquement.

Le jaune, complément du violet et réciproquement.

Ce qui donne un moyen artificiel de réveiller l'éclat d'une couleur qui en manque, en mettant à côté ou autour d'elle une couleur qui soit sa complémentaire ou qui en contienne.

On fera ensuite sur des carrés de mêmes dimensions des fonds en blanc le plus pur possible, sur lesquels on peindra les mêmes ronds de couleur que sur les fonds gris, et cette expérience démontrera que chaque couleur sur fond blanc paraît plus forte que sur fond gris. On fera ensuite des carrés à fond noir, qui pâliront, au contraire, les ronds de couleur. Les démonstrations obtenues par des fonds bruns ou des fonds colorés suffiront à prouver aux plus incrédules l'influence immense de la couleur du fond sur lequel on fait en peinture détacher une tête, une fleur ou un objet coloré de quelque nature que ce soit. Ces recherches, d'un intérêt plein de charme, enseigneront les causes de l'harmonie et de la discordance, et feront comprendre l'absurdité qu'il y a de vouloir imposer à un peintre de portrait qui a la connaissance et le sentiment de ces lois, de vouloir, dis-je, lui imposer d'habiller une personne qui a certaine couleur de teint avec un vêtement d'une couleur très en désaccord avec son teint, par la seule raison que cette couleur plaît à celui qui pose. Les dames qui feront cette étude ne tarderont pas à se convaincre que certaines couleurs d'étoffes très séantes à de leurs amies, jurent souvent horriblement avec leur teint. Une étude particulièrement agréable et utile peut se faire en se promenant dans un jardin, dans un parterre de fleurs et devenir très féconde en méditations salutaires au goût sous le rapport des couleurs autant que de la forme.

Si l'on veut grouper des fleurs, il faut placer au centre du bouquet les plus belles et les plus grandes, puis les moyennes, ainsi de suite, jusqu'aux plus petites qui

doivent être aux extrémités ou au sommet; cependant, pour lier agréablement le tout ensemble, on glissera de petites fleurs entre les grandes et les moyennes.

Le jaune tendre, la couleur de rose ou de chair, le bleu et le blanc feront bien près du rouge. Avec le violet, le rose tendre, le rose, l'orangé et le blanc sont d'un bon effet.

Il faut éviter de placer trop près l'une de l'autre deux couleurs violentes, comme le jaune foncé, le carmin et le bleu. Le vert foncé rehausse favorablement les couleurs claires, mais il ne faut pas pour cela que son contraste les affadisse. Les couleurs dont la nuance serait un peu fade seront, au contraire, rafraîchies ou ranimées par le voisinage ou l'entourage de vert tendre. Les bouquets bien faits doivent être renflés au milieu et aller en diminuant vers les extrémités. Les festons ou les guirlandes de fleurs suivront les mêmes règles que pour les bouquets; elles seront renflées au milieu, on mettra à côté l'une de l'autre les couleurs qui, malgré leurs différences, soient unies, en évitant de mettre les unes à côté des autres, par exemple, des rouges carminés à côté de rouges briquetés, des bleus célestes à côté de lilas ou de bleus d'autres qualités; les fleurs simples se placent de préférence aux extrémités, et le bon goût indique que les fleurs panachées feront bien à côté des couleurs unies.

Le jardinier dessinateur de parcs et de jardins anglais doit faire une étude spéciale du coloris pour en tirer profit dans l'art de varier les verts qui sont propres à chaque essence d'arbres, pour charmer en même temps la vue par une heureuse disposition. Le décorateur, l'architecte, le tapissier et une foule de professions industrielles qu'il serait trop long de citer, ont besoin d'étudier l'harmonie et les lois des contrastes de couleurs; la modiste, le costumier des théâtres, sont au nombre de ceux à qui les connaissances spéciales des

phénomènes du coloris sont indispensables, et surtout la connaissance de la modification qu'apporte la lumière factice aux couleurs, et qui, étant jaune ou orangée, verdit les plus beaux bleus célestes, fait blanchir les jaunes en les assimilant aux blancs, qui paraissent toujours un peu jaunes. Le peintre qui compose un tableau devra plus que tout autre méditer le choix des couleurs de son tableau. La couleur parle à notre âme en évoquant tous nos souvenirs.

Les couleurs vives inspirent les idées riantes et gaies qui s'attachent à la vie des champs. Celles de l'automne, les couleurs brunes, jaunes, les feuilles mortes, les couleurs grises, uniformes, produisent des harmonies tristes par les idées de la fin de toute chose.

On peut se convaincre de l'impression ridicule que peut produire sur nous un coloris que j'appellerai inconvenant, en imaginant, par exemple, la scène du naufrage de *la Méduse*, peinte avec toutes les couleurs vives et riantes d'un bal masqué. Les naufragés, vêtus de satin rose, jaune ou bleu, n'exciteraient en nous que de la pitié pour l'artiste qui les aurait ainsi affublés. On éprouverait un sentiment fort étrange à la vue d'une fête où tous les convives seraient en noir et riraient sous les costumes lugubres qui reporteraient invinciblement l'esprit vers le tombeau. La transposition de certaines couleurs tombe dans le ridicule, qui est l'ami du rire et l'ennemi du beau. Que dirait-on d'une bergère de Boucher, dont le visage et les carnations seraient verts et les habits roses?

Une certaine fausseté dans le coloris peut toutefois n'être pas sans charme; pourvu qu'au moins, elle ne détruise pas en entier le germe de la vérité.

Les esquisses de certains peintres sont fort peu poussées en couleur; mais si peu qu'il y ait un léger frottis de couleur qui rappelle comme à travers un nuage l'existence de nuances qui sont la vie de la nature, cela

suffit à l'imagination pour continuer à sa manière l'œuvre à peine ébauchée du maître; c'est un demi-mot de la vérité que notre âme répète en elle-même, toujours avec bonheur, en l'idéalisant à son gré. La décoration admet des couleurs idéales, des camaïeux ou peintures à une, deux ou trois couleurs de fantaisie indiquant simplement le modelé ornemental.

De l'esquisse du pastel.

La fraîcheur, la pureté des tons du pastel formant son principal mérite, il faut avoir le plus grand soin en esquissant le motif dont on va s'occuper, de ne pas graisser ni fatiguer son papier.

Pour la figure humaine, lorsque l'esquisse au fusain est terminée, avec l'aide d'un blaireau, il faut faire tomber le trop plein de fusain qui empâte le trait; cette opération lui donne de la légèreté que vous augmentez encore en le rectifiant avec de la mie de pain; mais surtout il faut avoir soin de ne pas altérer la forme des ombres, qui doivent être massées carrément et avec fermeté.

Cette esquisse, ainsi faite, doit suffire pour achever le pastel; la reprendre avec de la sanguine ou du crayon noir serait risquer de graisser le papier, et, nous le répétons, c'est surtout là ce qu'il faut éviter.

Pour le paysage, on opère presque de la même manière, pour les lointains et le contour des montagnes; le reste, c'est-à-dire les seconds et les premiers plans, s'esquissent au fusain et se passent au trait avec du crayon noir n° 3. Nous allons d'abord nous occuper de la tête et nous terminerons notre travail par la partie consacrée au paysage.

Observations générales. — Portraits et genres.

Les procédés matériels offrent peu de difficultés, mais il faut en les appliquant bien connaître les règles positives de la peinture et du coloris. Le travail en petit est différent du travail en grand. Il dépasse la taille des miniatures.

Pour de petits portraits ou petites figures de genre que l'on veut exécuter promptement, il faut, après avoir fait l'esquisse, étendre légèrement le pastel au moyen d'estompes de liège ou de papier gris roulé qu'on appelle tortillons, ou bien avec des estompes en moelle de sureau. Après avoir ainsi disposé ses teintes locales et ses plans d'ombres et de lumières, en observant la plus grande justesse dans les oppositions de tons. de couleurs, de valeurs et de reflets d'une façon un peu heurtée et d'un aspect analogue à une mosaïque, on revient pardessus au moyen de pastels demi-durs que l'on taille en pointe et avec lesquels on fait de légères hachures qui donnent de la fermeté aux tons ainsi qu'au dessin; on obtient une pointe très fine aux crayons demi-durs en les promenant et les faisant rouler en tournant dans les doigts sur du papier sablé dit de verre, qu'on se procure partout et de divers degrés de finesse. On doit observer dans les secondes tailles de hachures d'imiter moelleusement la souplesse et la belle courbure des tailles de la gravure en y laissant régner la forme de losange, dans le mode de croisage qu'on y adapte : on termine par un pointillé; ce genre permet un haut fini.

Pour donner toute la valeur possible au relief et au fini de la figure, le travail des étoffes, des vêtements et des accessoires devra être large et moins achevé; telle est du moins la recommandation que font aux commençants presque tous les professeurs, et dont l'expérience seule démontre le motif. L'élève novice devra entendre

par le mot travail ou touche large, touche grasse, un mode de faire par masses et sans détails ; la suppression des détails, qui ne sont pas absolument nécessaires pour l'intelligence de la forme représentée, constitue la qualité essentielle du croquis. Les vêtements et les accessoires seront dans un petit portrait ce qu'on appelle sacrifiés au fini et à la perfection de la tête. Le calcul de la quantité de détails à supprimer qui nuiraient à la tête elle-même s'ils étaient rendus avec autant de soins qu'elle, constitue un grand art et atteste le plus ou moins de goût de l'artiste ; il y a là toute une science à acquérir.

On voit donc que le talent du portraitiste ne consiste pas uniquement dans l'exécution pratique des procédés mécaniques, mais bien plutôt dans la manière, heureusement trouvée, de subordonner les ornements aux parties principales, et de forcer, pour ainsi dire, la vue du spectateur à se fixer de préférence sur le visage plutôt que sur des étoffes, des draperies ou d'autres objets qui, s'ils étaient trop précieusement faits, manqueraient le but en acquérant trop de valeur. On ne saurait, pour arriver à bien faire ce genre, trop étudier et voir les bons modèles et tâcher, en les étudiant, de se bien pénétrer des motifs qui font le charme du plaisir que nous éprouvons devant les œuvres véritablement artistiques. Nous recommanderons aux personnes qui veulent s'adonner aux petits portraits de ne jamais chercher à imiter des daguerréotypes pour autre chose que comme renseignements d'exactitude relative à la place des lignes et des plans.

L'élève, qui voudra faire un petit portrait au pastel choisira d'abord la teinte du papier d'une couleur plutôt demi-teinte (c'est-à-dire qui contienne du gris). Après avoir fait son esquisse comme précédemment, il ne saura naturellement par où il doit commencer : par les ombres, ou par les clairs?

Nous l'engagerons à commencer par le haut premièrement et par les clairs, car, en regardant son modèle, la raison et les sens lui démontrent que les objets éclairés frappant la vue de prime abord, sont plus faciles à saisir.

Mais, pour se rendre compte de ce qu'on voit devant soi, question à résoudre qui exige beaucoup de méthode, il faut apprendre à voir juste; non seulement la conformation linéaire du modèle, mais le modelé et le coloris du poseur, le dessin du contour ne donnent l'idée des saillies que d'une seule manière; c'est par le jeu de la lumière et de l'ombre, appelé étude du clair-obscur, qu'on imite le reste du relief apparent. Il ne faut pas être trop près du modèle pour bien apprécier l'ensemble, ni trop loin, car on perdrait les détails. Pourtant il vaut mieux, pour commencer surtout, se placer à la distance un peu longue, c'est-à-dire à un peu plus de deux mètres et demi pour faire l'ébauche et se rapprocher pour achever les détails. Les teintes fraîches et lumineuses les plus vives serviront de point de comparaison pour trouver les autres; ainsi l'œil bien organisé arrivera plus aisément à découvrir la composition du ton du front, par exemple en la comparant à la couleur ordinairement la plus vive de l'incarnat des lèvres pour le rouge; au blanc du linge pour le degré de la lumière, à la couleur des yeux, au blanc de l'œil et à la couleur de la prunelle. Il y a toujours une couleur dominante dans la complexion d'une carnation individuelle; le bon coloriste la distingue instinctivement et trouve sur sa palette ou dans sa boîte à crayons les mélanges qui serviront le mieux à son imitation, après avoir indiqué par plans et en manière de mosaïque toutes les teintes en exagérant un peu des oppositions, c'est-à-dire avec un peu plus de vivacité que dans le modèle, et après avoir attaché une attention très particulière à établir le plus de justesse possible entre les couleurs des yeux, de la chair et des sourcils, ainsi que des cheveux.

Pour obtenir de l'union et de l'harmonie entre les teintes, on les passe les unes dans les autres avec le bout du petit doigt, en ayant soin de ne pas faire autre chose que les fondre sur le bord conformément à la nature ; cela s'appelle donner du *flou* (sans perdre les formes, bien entendu). On s'apercevra que ce travail diminue la valeur des tons et explique le motif pour lequel nous avons recommandé de l'exagération et quelque vigueur dans les contrastes en commençant. Après cette étude préparatoire on revient avec plus de finesse en modifiant les tons qui seraient demeurés trop choquants et qu'on ne trouve pas justes, par les qualités qui leur manquent, et on termine avec délicatesse et au moyen des crayons demi-durs taillés avec soin tous les creux et linéaments des plis, des paupières, de la bouche, des narines, les cils, les sourcils et les cheveux, qui demandent une étude spéciale.

De ce qu'on doit faire et de ce qu'on doit éviter.

Les grandes études sont plus faciles. Il est indispensable de commencer par déterminer avec la plus scrupuleuse exactitude le trait dans l'ensemble et dans les détails. Les personnes qui n'ont pas une grande habitude feront bien d'en faire la recherche sur une feuille de papier à part; d'abord avec du fusain, puis avec le crayon et d'en relever ensuite plus purement un décalque sur papier végétal, dont on fera un poncif piqué pour en faire le transport sur le papier pumicif en tamponnant un peu de vermillon en poudre sur le poncif. On aura ainsi un trait pointillé en rouge qu'on repassera finement à la sanguine, on devra éviter par ce moyen très simple de salir le papier sur lequel on veut opérer.

De l'ébauche d'une tête ou même de tout autre sujet.

La meilleure méthode est de procéder par échantillonnage, en considérant le modèle comme une mosaïque. de Latour et la célèbre Rosalba opéraient ainsi, dit-on. Évitez l'emploi abusif des laques : les tons composés de vermillon sont préférables, les lumières mates sont modifiables par des bleus et des carmins superposés, seul moyen par lequel on puisse arriver à faire tranparent à volonté.

Nous ne saurions trop insister sur le conseil que nous avons donné plus haut de ne pas abuser de l'emploi trop fréquent du doigt pour fondre les couleurs, car cette transparence et ce velouté dont nous parlons ne sauraient exister si l'abus que nous signalons enlevait au pastel le gras et l'ampleur qui font partie de ses qualités.

C'est donc par l'emploi des tons croisés en hachures qu'il faut d'abord arriver à l'effet d'une tête.

Le doigt n'est utile qu'à fondre les tons les uns dans les autres, mais avec la plus grande légèreté, dans la crainte que le papier n'en soit altéré.

Ce léger frottement remettant dans la masse le modelé de votre tête, que l'esquisse avait accentué, il faut en rétablir la finesse et la fermeté par des touches qui ne peuvent être indiquées d'une manière précise, parce qu'elles sont dans le domaine de l'intelligence et du sentiment.

Si, dans le cours de votre travail, vous croyez vous être trompé et que vous souhaitiez substituer un ton à un autre, il faut prendre un blaireau, et avec son aide chasser légèrement le ton primitif que vous proscrivez avant de poser celui que vous lui préférez, et lorsque vous faites cette opération, pencher en avant votre châssis de manière à ce que votre travail ne risque pas

de se salir en recevant la poussière qui se dégage sous le blaireau.

Lorsque vos masses d'ombres et vos teintes lumineuses seront indiquées, vous marquerez les indications de l'ombre du nez, de la partie la plus vigoureuse du sourcil, de l'ombre qui marque le dessous des lèvres avec un pastel brun rouge, et cette couleur légèrement sanguine donnera de la vie à la tête que vous peignez.

Ensuite vous poserez sur la partie la plus lumineuse de votre tête, c'est-à-dire sur la pommette, un ton de chair qui vous servira de point de comparaison pour le reste de votre travail.

Pour reproduire un teint frais et coloré, vous choisissez un crayon composé de tons vermillon blanc et ocré; si le teint est pâle, vous en prendrez un où dominera le blanc. Lorsque vous aurez donné du piquant au coloris de votre joue en ajoutant à cette première couche posée comme ton de chair une seconde et une troisième teinte plus vive et plus rosée, vous l'entourerez d'un ton gris bleu léger qui vous servira de première demi-teinte; le ton que vous placerez après celui-ci devra être d'un roux verdâtre, ce qui lui permettra d'arriver peu à peu vers l'ombre sans être discordant, et enfin, après celui-là, un autre ton un peu plus roux encore viendra se fondre et s'harmoniser avec le brun rouge que vous aurez mis primitivement. Le front lumineux pour l'ordinaire, n'admet pas des ombres si prononcées que celles des joues et de la mâchoire.

Il faut soigneusement éviter de cerner les ombres, d'accuser durement les traits du visage, de laisser la cornée de l'œil trop blanche et de faire le point visuel trop lourd de ton.

Il faut aussi ne pas ébaucher les ombres avec des tons trop foncés, sous peine de leur donner de la lourdeur.

Il vaut mieux les attaquer plus doucement d'abord, et

les colorer peu à peu, car c'est ainsi seulement qu'on obtient de la transparence.

Passons aux procédés employés par de Latour et par ses contemporains. Avant de poser les nuances qui devaient produire l'effet de l'ensemble général, ils étendaient une couche légère de sanguine sous la masse de l'ombre, ce qui donnait une belle couleur et de la vitalité à cette partie. On ignore, de notre temps, que le Titien, Paul Véronèse et Raphaël même, plaçaient une couche de brun rouge, ou de vermillon, sous une draperie qu'ils devaient peindre en bleu. Ce procédé de peinture à l'huile, nos maîtres, en fait de pastel, en ont fait une heureuse application au visage humain, qu'ils ont traité avec une supériorité marquée. Bien plus, de Latour et Greuze plaçaient un frotté de noir, crayon n° 3; frotté extrêmement léger sous les parties charnues, qui devaient être bleuacées. L'expérience nous a démontré qu'aucun bleu ne peut remplacer cette nuance bleuâtre, produit du noir sous un ton de chair. On peut pratiquer la recherche des tons qu'on veut imiter sur des plaquettes de verre dépoli par voie d'échantillonnage.

Des cheveux.

Quand vous arriverez aux cheveux, tout en vous conformant à la nuance que vous indiquera votre modèle, vous devrez commencer par poser sur votre ombre un ton qui équivale par sa vigueur à celui que vous aurez mis sur la partie la plus vigoureuse des joues.

Ensuite, à côté de cette ombre, largement indiquée comme toujours, vous poserez une seconde teinte plus chaude, qui vous fera arriver à la troisième, la teinte lumineuse; cette manière de procéder amènera les meilleurs résultats.

Il est bon de tenir son ébauche vigoureuse et dans un ton chaud, et de réserver les tons frais pour terminer;

lorsque toutes les teintes sont mises en place, ainsi qu'on le fait pour une mosaïque, c'est le moment de se servir du petit doigt pour les lier et les fondre les unes dans les autres, comme le pourrait faire une estompe.

Ce travail donne du moelleux aux contours, mais il faut bien se garder, en le faisant, de perdre la forme première ou de lui ôter l'accent qui lui convient.

Lorsque l'ensemble est terminé, on doit s'occuper de modifier les diverses parties qui laissent à désirer, nous voulons dire qu'il faut rendre plus légers les tons lourds, et réchanffer ceux qui sont froids.

Il faut éviter avec le plus grand soin de salir les touches qui sont dans le clair par des teintes obscures; elles ne doivent se toucher que par leur extrémité lorsqu'elles sont fondues ensemble. La meilleure manière de procéder est de les lier par des demi-teintes.

Ces demi-teintes doivent toujours participer des couleurs qui les entourent.

Des draperies et des fonds.

Les draperies et les accessoires doivent être toujours plus largement faits que les chairs.

Le fond sur lequel est peint votre portrait doit être calculé d'avance et non pas livré au hasard; il sera vigoureux ou clair, suivant l'effet que vous voudrez produire; sa première qualité doit être d'enlever les clairs et de les faire paraître plus brillants par de vigoureuses oppositions, comme aussi de faire valoir les ombres par sa légèreté.

Il faut redouter la monotonie des fonds uniformes qui n'arrivent jamais à produire l'effet que nous venons d'indiquer; un fond habilement ménagé en clair ou en foncé autour du visage est ce qu'il y a de mieux, surtout si en le composant vous y faites entrer les mêmes tons qui vous ont servi pour votre tête. Ce mélange vous don-

nera pour résultat l'harmonie, de laquelle découle le plus grand charme de la peinture. On doit choisir un ton chaud pour détacher une carnation où les tons froids dominent et réciproquement (1).

Moyens de dégraisser le papier sur lequel on fait son pastel.

Si, dans le courant de votre travail, vous vous aperceviez que votre papier, fatigué par le frottement du doigt, refusât de prendre le crayon, il faudrait enlever légèrement un peu de son épiderme, soit par l'emploi de la pierre ponce mise à plat, soit avec du papier de verre très fin n° 00, soit, ce qui nous paraît préférable, avec un morceau de sèche. Malheureusement lorsque le papier se trouve dégraissé, la place ainsi remise en meilleur état conserve un inconvénient qui est de goder plus ou moins; pour remédier à cela il existe un procédé des plus simples, qui est de l'humecter à l'envers avec une éponge fine à l'endroit où il gode, avec de l'eau dans laquelle vous aurez fait dissoudre un peu d'alun : en séchant, le papier se tendra de nouveau, et l'alun lui aura rendu, en l'encollant, sa qualité primitive.

Il est bien entendu que nous ne voulons pas ici parler du papier recouvert de sable ou de poudre de ponce, mais bien de tout autre papier qui n'a pas de grain.

(1) Il faut se rappeler que les mélanges de couleurs qui se rapprochen des jaunes et des rouges s'appellent tons chauds.
Les tons froids, au contraire, participent des noirs, des gris et des bleus. Il y a des verts chauds et des verts froids dans le paysage.

DE LA CONFECTION D'UN PAYSAGE AU PASTEL

Du ciel.

Lorsque l'esquisse est terminée, celle des montagnes étant légèrement indiquée, les seconds et premiers plans arrêtés par un trait fait au crayon noir n° 5, on commence son ciel.

Pour cela, on place son dessin à plat sur une table, et l'on choisit les crayons qu'on doit employer. Si le ciel est bleu, on place d'abord une légère nuance jaune ou plutôt rougeâtre, vers la limite du ciel et des lointains, puis on pose les bleus, commençant par les plus clairs; cela se fait par un frottis assez considérable pour couvrir toute la surface du ciel, et en observant de passer toujours la dernière nuance sur une portion de celle qui l'a précédée.

C'est avec la paume de la main, et en frottant, que l'on mêle ces couleurs, qu'on les étend et qu'on les unit au point de représenter la voûte du ciel.

On procède de même pour un soleil couchant; on place les jaunes, les oranges, et des tons laqueux entre les derniers et les bleus, ce qui évite les nuances vertes, etc.

Le fond du ciel parfaitement réussi, on place le foncé des nuages, puis la portion éclairée.

Des montagnes.

Après avoir réesquissé les montagnes par trait poli, fait avec un crayon-pastel, bleu violacé, l'exécution du ciel ayant fait disparaître le premier trait, on masse les montagnes avec des crayons bleus et des violâtres, mêlant le tout avec les doigts; on retravaille cette partie de

la peinture avec des crayons demi-durs, et l'on termine par les touches les plus fines, comme les plus délicates.

Des terrains.

Quand un terrain doit être d'une couleur rougeâtre ou grisâtre, il faut placer dessous une teinte de crayon n° 3, ou de ton brun; mais si ce terrain devait être jaune, c'est une nuance de sanguine, ou d'autre rouge qui doit lui servir de préparation.

Des arbres.

Il en est de même des arbres; sous un fond vert froid, mettez de la couleur rouge ou jaune; sous un vert plus chaud, placez du crayon noir; sous un vert feuille-morte, des bruns chauds, etc., etc. Avec ces données, l'expérience fera le reste.

Des eaux.

La portion d'un fleuve, ou d'une étendue de la mer, qui s'approche de l'horizon, s'ébauche presque du ton qu'elle doit avoir; mais, en se rapprochant de la base du tableau, on ajoute, pour le dessous du crayon noir, d'abord légèrement, puis vers le premier plan plus fortement, et, tout à fait près de nous, on mêle à ce noir du vert froid.

Si les eaux devaient laisser voir le fond, c'est-à-dire le terrain qu'elles recouvrent, il faudrait les ébaucher avec du rouge et du jaune, plus travailler le fond et ajouter l'eau légèrement, de même que cela se fait pour les glacis à l'huile.

De l'emploi du grattoir.

Le grattoir peut être employé fructueusement pour réveiller un arbre qu'on a fait trop lourd et auquel la légèreté est nécessaire ; on gratte dans le vert et le noir par touches spirituelles, qui remettent le papier dans sa couleur primitive : souvent ce travail est suffisant, car le ton du papier figure bien le ciel ; d'autres fois il faut repiquer les endroits enlevés avec des tons bleus.

Des fleurs et des fruits.

Ce genre, qui donne les plus heureux résultats, n'est guère cultivé au pastel que par madame Stephen et mesdemoiselles Allain et Petit-Jean ; cependant M. Lécurieux a produit quelques belles études largement pastellées.

On procède, dans cette manifestation de l'art, pour un bouquet ou une réunion de fruits, comme pour la figure humaine et le paysage à la fois, c'est-à-dire que, pour le bien traiter, il faut réunir l'exactitude avec la facilité.

Le genre des fruits et des fleurs, étant pour les amateurs un des plus féconds en jouissances faciles, surtout pendant la belle saison de la campagne où les modèles qu'offre la nature ne donnent que l'embarras du choix, nous croyons qu'il ne sera pas superflu de nous étendre un peu sur ce sujet.

Le pastel demande moins de soins et de précautions que la peinture à l'huile dont la palette exige beaucoup de propreté et une étude spéciale, du maniement et de l'emploi des couleurs qui se sèchent plus ou moins vite ; il est surtout expéditif, et l'éclat, la fraîcheur du coloris qu'on y peut obtenir semblent engager l'artiste

à la production et à fixer rapidement un souvenir passager.

Nous engageons donc le lecteur qui veut s'adonner à ce genre, à choisir ses modèles de fruits, de fleurs ou d'attributs parmi les plus beaux individus ou types, ainsi que parmi les objets les plus élégants ou agréables tant par la forme que par la couleur; il est également indispensable d'étudier les maîtres qui ont excellé dans chacun de ces genres.

La composition et l'arrangement des objets qu'on prend pour modèle dans les sujets de nature morte, ont une grande importance au point de vue du but décoratif qu'on se propose, soit pour orner une salle à manger, un cabinet de travail, un salon, un boudoir ou un vestibule. Il faut toujours proportionner l'intérêt du sujet à la place qu'il doit occuper comme tableau.

Il est évident que des sujets de fruits, d'animaux ou de fleurs feront toujours bonne figure dans une salle à manger ou un vestibule, tandis que des sujets à figures occuperont dans un salon ou une chambre à coucher une place beaucoup plus digne.

Les vues et paysages ont un intérêt bien réel sans doute en nous rappelant des pays éloignés auxquels nous aimons à nous reporter par la pensée; mais les compositions à personnages expressifs ont naturellement un charme de plus : celui des attitudes et des gestes du corps humain qui vit et s'agite partout à nos côtés; nous aimons surtout voir retracer par l'art du peintre et du statuaire les émotions de l'âme dont l'artiste de génie se fait le fidèle écho.

Genre nature morte.

Lorsqu'on veut composer un sujet de nature morte ou objets inanimés tels que vases, fruits, gibiers et fleurs,

etc., il faut en combiner l'arrangement avec goût et intelligence.

Ce genre de tableau exerce chez l'artiste non seulement le talent d'imitation parfaite comme coloris, dessin et modelé, mais aussi son esprit en lui faisant trouver souvent quelques pensées allégoriques ingénieuses.

L'art de donner de l'intérêt aux objets devant lesquels nous passons souvent très indifférents, ne dépend que de la manière de les présenter aux yeux, accompagnés ou groupés de façon à éveiller la pensée du spectateur le plus froidement impassible.

Ce spectateur, qui ne pense à rien, veut cependant qu'on le charme, qu'on l'attire; il ne sait vous dire comment, car souvent il l'ignore, mais il cherche à se distraire des préoccupations parfois bien éloignées de celles de l'art. Un tableau, un objet d'art, une peinture quelquefois très vulgaire le charme et le séduit.

La tournure d'esprit des amateurs est très diverse, car les uns ne cesseront de s'extasier devant la parfaite imitation (trompe l'œil) d'un tableau composé d'œufs sur le plat, etc., d'huîtres en compagnie d'un couteau, d'une fourchette, d'une salière, d'une bouteille de vin et d'un verre à boire qui leur rappelleront quelques émotions d'estomac auxquelles ils sont parfaitement sensibles.

D'autres, au contraire, préféreront la représentation moins gastronomique de quelques beaux coquillages entremêlés de mousse et d'algues maritimes jetées sur un banc de rocher derrière lequel s'étend l'horizon infini de la mer, et au-dessus du tout un oiseau pêcheur cherchant du bec sa vie parmi ces produits. La vérité pittoresquement rendue de ces objets qu'ils n'ont eu que rarement l'occasion d'admirer ailleurs qu'au Jardin des Plantes, les élève au-dessus du plaisir de déguster un déjeuner; ils commencent à se rappeler qu'il y a autre chose au monde que ce qu'on mange, puisqu'il y

a ce qu'on aime à voir. Des sensuels d'une autre façon s'approcheront volontiers d'une peinture de fruits et de fleurs, songeant aux parfums du printemps et aux richesses de couleur que chaque saison dépense pour nous si généreusement. Des luxueux aimeront à admirer ces beaux groupes d'objets de haut prix, ces vases, aiguières ou meubles et bijoux curieux, tels que l'inimitable talent de M. Desgoffe sait les produire sur la toile comme un véritable miroir.

Mais la majorité du public intelligent ne se contentera pas de la simple représentation pour ainsi dire photographique d'objets inanimés pour leur prodiguer toute admiration, elle voudra quelque chose de plus; elle cherchera le côté poétique des choses matérielles ; elle s'extasiera plus volontiers devant les vieilles armures en désordre entremêlées de livres et de vieux parchemins, souvenirs des temps passés où l'imagination aime toujours à errer; elle interrogera, à sa manière, chaque détail d'une telle composition et le fera parler histoire, gloire et vicissitudes des choses humaines.

Le simple bouquet de fleurs bien fraîches, bien éclatantes et gaies de couleur, attirera immanquablement l'attention et captivera sans doute un grand nombre de personnes; mais si ce bouquet est jeté sur une musette à côté du traditionnel chapeau de berger, idéal de Bouchet, et qu'on fasse entrevoir dans une ombre mystérieuse un serpent se glissant parmi les rameaux, l'allégorie des dangers des plaisirs sensuels se présentera naturellement à l'esprit, et si le tableau est bien rendu, l'intérêt de la bonne exécution augmentera l'intérêt de la pensée. C'est à la réunion des qualités d'imitation parfaite et à l'heureuse interprétation d'une idée, que le peintre compositeur doit viser particulièrement. — Un tableau très bien exécuté plaira toujours si les lignes et la couleur en sont agréables ; si l'effet du clair-

obscur en est bien compris, et si l'auteur est parvenu, en groupant les objets, à leur donner un sens ou une expression morale de quelque portée.

Règles générales et remarques.

Si la composition qu'on veut entreprendre est destinée, par exemple, à des dessus de portes, les attributs d'instruments d'art, de science et d'industrie peuvent convenir pour décorer un cabinet de travail ou une bibliothèque. Pénétrez-vous toujours du principe de la convenance du sujet à sa destination.

Considérez la forme de votre cadre d'abord. Elle peut être ronde, ovale, ou carré long ou en demi-cercle, ou d'une forme composée de lignes mixtes (c'est-à-dire droites mêlées de courbes), afin d'harmoniser vos formes avec celles de votre encadrement.

Si la place que doit occuper le sujet est très haute, vous éviterez d'y introduire de trop petits détails.

Des fleurs traitées largement et à grands effets sans trop de fini, produisant à l'œil et à distance d'heureuses oppositions et taches de couleurs, seront à propos dans une salle à manger et même dans un salon comme dessus de portes, surtout en y entremêlant de beaux oiseaux à plumages riches tels que des perroquets dits Aras, etc.

Des fruits sortant de cornes d'abondance formant supports de chaque côté, des médaillons en camaïeux bleu clair ou gris varié, seront aussi toujours d'un bon effet. Les belles décorations de plafonds du palais de Versailles composées par Charles Lebrun offrent des dispositions de ce genre d'attributs très heureuses. Il ne sera pas moins utile d'étudier au Louvre ou dans les collections de bonnes gravures, les sujets genre d'animaux,

fleurs, fruits, vases et attributs de Desportes, Oudry, Weenyx et Lepautre, qui donneront de bonnes idées d'arrangements et dispositions à imiter.

Il ne faut pas oublier pour la coloration des compositions décoratives, qu'elle doit toujours être en harmonie avec le ton de la décoration architecturale.

La beauté du coloris ne consiste pas toujours dans la grande multiplicité des teintes ou leur grande variété, de même que la richesse ne consiste pas à posséder beaucoup, mais à savoir user de ce qu'on a.

Un tableau est souvent d'une opulence suffisante de couleur avec peu : tout dépend de l'emploi de la palette, des oppositions et valeurs des tons qui, par leurs situations, l'étendue superficielle qu'ils occupent et leur circumpositions ou entourage, jouent un rôle analogue aux chiffres en arithmétique dont la valeur augmente ou diminue selon le rang qu'ils occupent.

L'aquarelle et le pastel sont deux moyens très précieux à l'artiste pour étudier les côtés fugitifs de la nature. Le pastel surtout est commode pour prendre note d'après nature et presque instantanément des teintes si vives, si variées et si mobiles du ciel et des nuages qui changent de formes et d'aspect selon le vent et la marche du soleil.

Eugène Delacroix possédait au plus haut degré ce talent rare de trouver la note colorée, vivante, harmonieuse et juste, d'un effet de la nature qu'il voulait fixer dans sa mémoire ; on remarquait à la vente des dessins et études laissés par lui une très grande quantité de pochades à l'aquarelle, au pastel, au crayon et à la plume qui témoignaient de l'infatigable ardeur de ce grand artiste, à étudier en toute occasion, le ciel, la terre, les animaux, les fleurs ; en un mot, tous les feuillets du grand livre de la nature qu'il cherchait toujours à comprendre. Le mouvement et la vie qui palpitent dans tous

ses ouvrages, même les plus incorrects, sont le résultat de son infatigable travail.

La passion de la vérité dans le mouvement et l'expression a été celle de sa vie tout entière qui reste en exemple à la jeunesse, et prouve une fois de plus que pour arriver à un talent si voisin du génie, il ne faut, comme le Poussin, rien négliger, et étudier tout dans la nature avec une incessante persévérance.

Conseils aux Amateurs.

L'amateur, en général, est d'une nature irréfléchie et froide. Abandonné à lui-même sans le secours d'un maître, il croit étudier parce qu'il couvre du papier et broche des copies d'aquarelles et de tableaux; mais en se bornant à un pareil travail, il avance peu; car il serait bien embarrassé de répéter de mémoire les copies qui lui ont donné tant de peines, ce qui serait cependant le seul moyen de s'assurer s'il a compris ses modèles. Ne pouvant faire les études qu'on exige de la part d'un artiste, l'amateur doit se borner aux choses aisées et se contenter de parcourir un certain rayon d'une sphère modeste, mais qui n'en est pas moins du domaine de l'art; il y trouvera d'autant plus d'agrément et de profit qu'il sera moins ambitieux, et que les bons résultats lui seront faciles et nombreux.

Le croquis est une étude aussi indipensable à l'artiste qu'agréable à l'amateur. Pour l'artiste, elle est une nécessité en voyage pour fixer les souvenirs de ce qu'il n'a pas le temps d'étudier en détail et minutieusement. Faire un croquis, c'est résumer en dessin l'ensemble d'un objet naturel quelconque, par son caractère général. La caricature est un croquis exagéré d'un type humain caractérisé par certains traits saillants.

Il faut un grand esprit d'observation pour bien cro-

quer, et une extrême rapidité de coup d'œil et de main. C'est un talent spécial auquel certaines personnes, même artistes, ne peuvent jamais atteindre parce qu'elles ont dirigé toutes leurs facultés vers le fini et l'exécution patiemment mécanique. Cependant, en s'y exerçant de bonne heure, on en reconnaîtra les immenses avantages pour le développement de la mémoire, du goût et de la faculté d'observation.

Le choix des modèles doit être gradué pour être profitable; un mauvais modèle peut aussi servir de texte au maître contre les défauts à éviter.

Le goût peut s'exercer partout : l'esprit d'ordre y conduira sûrement. La symétrie, la régularité, la répétition qu'offre à l'œil la disposition bien ordonnée d'un mobilier (élégant ou non), sont des principes essentiels au beau et continuent à en développer le sentiment chez nous, tandis que le disparate, l'irrégularité, le pêle-mêle confus et qui semble l'effet du hasard, le détruisent dans son germe. C'est ce qui me fait dire que la mode du jour, qui réunit dans les salons de nos riches des meubles de toutes les époques et des objets d'art, souvent très lourds à côté d'autres très simples, détruit le goût public, et ne fait de telles habitations que de vastes magasins de curiosités.

La science de l'arrangement constitue le goût. Elle est instinctive chez certaines personnes, chez d'autres, elle est le résultat de l'étude et de la réflexion. Elle s'appuie sur l'ordre, la connaissance des formes et des proportions, et donne des règles à nos préférences.

L'étude du dessin est la base de cette science qui est infinie dans ses applications et dans ses résultats.

Tout le monde sait cueillir des fleurs dans un jardin; mais il faut beaucoup de goût pour les grouper en bouquet; un domestique pourra balayer un appartement, mais ne saura pas l'arranger comme la maîtresse de maison qui cherche tous les moyens d'en faire ressortir

les objets. Beaucoup de gens aiment à faire des collections, achètent des estampes, des aquarelles ou des dessins; mais fort peu savent leur donner la valeur qui ressort d'un arrangement bien entendu. Il y a partout des albums, c'est la manie de nos salons, mais combien peu en compte-t-on d'intéressants et qui méritent d'être regardés deux fois?

Pastels demi-durs.

Les crayons brisés et usés seront rebroyés avec addition de craie et de lait, ou de gomme adragante, pour en faire des pastels demi-durs.

Du pastel frotté.

Toutes les indications que nous venons d'offrir aux amateurs de la peinture au pastel se rapportent seulement au pastel empâté; mais il est une autre sorte de pastel qu'on appelle le pastel frotté, et qui se prépare ainsi :

Après avoir soigneusement dessiné avec du crayon rouge ou noir, ou avec la mine de plomb, le motif qu'on veut reproduire (ainsi, supposons une tête), il faut en accuser les ombres avec une estompe et de la sauce Conté, puis on écrase le pastel dont on doit se servir, et, soit avec un petit tampon de coton, soit à l'aide d'une brosse carrée en soie, on frotte légèrement de manière à faire la teinte.

Après quoi l'on revient sur ce premier travail avec des pastels demi-durs, qui servent à accentuer les narines, les yeux, la bouche, les cheveux, les sourcils; enfin, en revenant, avec quelques hachures légèrement accentuées, pour lesquelles on se sert de pastels demi-durs, on donne de la fermeté au ton et au dessin, et l'on ter-

mine par un pointillé qui complète l'œuvre en lui apportant le fini nécessaire à sa perfection.

Nous avons admiré des effets charmants obtenus par ce procédé si simple, dans lequel excellent M. Guët et madame de Léomenil, et que Steuben a traité d'une manière supérieure.

Nous avons quelquefois employé ce moyen au sujet de dessins au fusain fixé, ce qui procure des effets piquants et pittoresques.

Les plus jolis produits du fusain fixé et rehaussé de pastel que nous ayons vus, étaient de M. Ferroggio; cet habile artiste sait tirer un grand parti de la couleur du papier, par rapport à l'effet qu'il veut produire.

Le meilleur papier pour le pastel frotté et légèrement hachuré, est le papier vélin, d'une nuance claire. Quant aux estompes, on se sert de celles en liège, en papier gris et de moelle du sureau.

Nous ne pousserons pas plus loin les notions qu'il faut appliquer longtemps et souvent, afin de se familiariser avec elles, et surtout de les compléter par l'expérience.

Si cet aperçu, quoique fort limité, peut être de quelque utilité, nous aurons atteint le but proposé, et si l'œuvre est faible, tenez compte de la difficulté du sujet; jugez l'intention, c'est elle qui devra nous absoudre.

Expériences de fixage. — Transformation du pastel en peinture à l'huile. — Application à la peinture des stores.

On a fait des essais très nombreux de pastel sur toutes sortes de surfaces, d'étoffes et matières diverses.

Un célèbre graveur, M. Andrew, avait inventé une peinture qu'il intitulait : l'*aqua-pastel*.

Ce procédé était praticable au moyen de crayons

tendres de toutes couleurs et graduations préparés au miel. Il a écrit sur ce sujet une brochure intéressante. Il avait choisi comme subjectile l'étoffe appelée madapolam.

Il avait opéré sur drap, — avec résultats médiocres, — il déconseillait le velours mais il recommandait le revers du satin comme favorable ; la percale dépourvue de pluches était favorable et d'un bon emploi, il y donnait une préparation préalable au moyen d'un encollage fait d'amidon et de farine de riz par moitié avec de l'eau à consistance de l'emploi des blanchisseuses. On donnait à chaud la première couche sur la percale tendue sur une plaque de zinc, dans un stirator, on laissait sécher et on donnait encore deux couches à froid, ayant le soin de bien laisser sécher avant de passer de la première couche à la seconde et à la troisième.

On pouvait alors employer les crayons comme tous les pastels, mais en ayant soin de mouiller d'eau le panneau et de ne travailler que dans le mouillé. Un outillage spécial permettait d'étaler les couleurs au moyen d'une espèce de couteau plat à lame coudée, formant une sorte de truelle pour étaler et enfoncer dans le canevas le crayon d'abord écrasé grossièrement ; des estompes que chacun était libre de se façonner en liège de différentes formes, en biseau, en cône, en bec de flûte ou en touches plates et arrondies d'une façon ingénieuse remplaçaient le doigt pour fondre et polir le travail.

Le liquide à fixer consistait simplement dans de la colle de Flandre dissoute dans l'eau par moitié, s'appliquant derrière le dessin, à chaud par derrière d'abord, puis après avoir laissé sécher cette première fixation à chaud, on en appliquait une couche par-devant avec un large pinceau doux. Cette couche, une fois sèche, à son tour fixait parfaitement la peinture restée mate.

Si l'on voulait lui donner l'aspect d'une peinture à l'huile, il suffisait d'y donner une couche de vernis à

tableaux mêlée d'essence de térébenthine par moitié.
Il était facile d'ajouter ensuite des glacis à l'huile par superposition de couleurs transparentes et de revernir de nouveau le tout. Ce procédé fournissait aux amateurs le moyen d'exécuter sur du calicot des stores en exécutant les sujets avec des peintures de pastels transparents.

A l'homme de loisir.

A l'amateur chercheur opiniâtre, nous dirons brièvement que :

La persévérance, l'esprit d'investigation, le bon vouloir et le désir de bien faire, sont des guides assurés pour faire des progrès !

Le champ d'étude des beaux-arts comparés à la nature, est ouvert à toutes les intelligences.

Parcourez attentivement les galeries de peinture des maîtres, vous vous convaincrez rapidement qu'il y a autant de manières d'imiter la nature qu'il y a d'individus. Il faut étudier tous les maîtres sans partialité, et sans chercher à se placer à la suite d'aucun. Vous verrez en effet, que tandis que certain peintre s'est attaché à étudier la nature dans ses plus petits détails, cet autre n'a visé qu'à rendre les effets pittoresques et la grande tournure des choses ou des personnes. Tel maître n'a représenté que des actions et des faits historiques en s'étudiant au groupement scénique et aux mouvements expressifs des personnages et des têtes, sans rechercher la grande pureté et exactitude des formes, ni une très grande vérité de coloris ; tel autre s'est contenté de représenter fidèlement des sujets d'une banalité des plus vulgaires, tels qu'ils se présentaient à ses yeux, sans en choisir de plus dignes de ses pinceaux. Les uns ont puisé leurs inspirations dans la poésie, les autres dans le réalisme le plus ordinaire.

Paul Véronèse disperse à profusion la lumière dans ses grandes toiles. Le Poussin dans son merveilleux tableau du déluge, vous pénètre d'une sainte terreur par les teintes lugubres du ciel et des eaux qui menacent d'engloutir les hommes et les animaux. Rembrandt s'enveloppe souvent dans un clair-obscur profond et mystérieux. Rubens, lumineux et éclatant, nous montre partout la vie et le mouvement. Ses fortes femmes, pleines de santé et de jeunesse, ne ressemblent ni à celles du Titien, ni à celles de Raphaël ; chaque artiste a peint les femmes comme il les voyait autour de lui dans chaque pays, brunes ou blondes, gaies ou mélancoliques, démontrant ainsi l'universalité du beau dans la forme ou dans la couleur, et prouvant ainsi que le beau est partout où il y a à admirer.

Étudiez les différences et les ressemblances qui existent entre les chefs-d'œuvre des arts, entre les talents si divers, et vous établirez ainsi, d'après vos impressions personnelles, un classement des plus instructifs. C'est ainsi que chacun de nous doit se former dans la critique, et se pénétrer des caractères distinctifs des différentes écoles. Ne soyez jamais exclusifs : beaucoup d'artistes se sont perdus en n'adoptant qu'une seule manière. « Il vaut mieux monter dans la voiture qui conduit le maître, que de monter derrière en livrée de laquais, » disait Carle Vernet à son jeune fils Horace. Nous laisserons au lecteur bienveillant le soin de réfléchir sur ces quelques lignes de simples conseils. Les traités enseignent quelques procédés mécaniques dont l'élève se servira avec plus ou moins de zèle et de succès ; or le dernier mot n'est jamais dit, il est toujours possible de trouver le mieux en cherchant soi-même. Chacun peut donc devenir collaborateur d'un progrès quelconque.

La pêche est un bien beau fruit, plaisant à l'œil par son vêtement velouté, son coloris bien nuancé qui semble fait pour être imité au pastel ; en outre, la pêche

est douce au toucher, attire vers elle par son parfum séduisant ; sa saveur flatte le palais, et si l'on n'y avait pas goûté, on ignorerait ses qualités séduisantes.

Contemplez donc les beaux pastels des maîtres. Leur charme est évidemment très grand et inexplicable ; ouvrez une jolie boîte de pastels bien dégradés de couleurs bien vives, n'aurez-vous pas le désir d'en connaître l'emploi ?

Le désir n'aura-t-il pas excité en vous l'espérance de réussir. L'espérance n'a-t-elle pas une grande part dans notre bonheur ? Avouez-le.

Les premiers essais intelligemment dirigés vous enseigneront la patience, la plus utile des vertus. Commencez par les exercices les plus simples, copiez même des tapisseries à fleurs où les couleurs et leurs nuances sont carrément écrites et comme plaquées en manière de mosaïques (pour l'effet décoratif qu'elles doivent produire), vous les fondrez ensuite moelleusement au doigt les unes dans les autres, et vous obtiendrez déjà un aspect de travail beaucoup plus achevé. Il vous est également facile de vous procurer des échantillons de fleurs en papier peint chez de bons fabricants.

Après ces premiers essais, nous vous engageons à tenter l'essai des fleurs d'après nature. Il est moins difficile d'obtenir ainsi des résultats agréables qui exercent l'œil à déchiffrer les mélanges d'après des modèles décoratifs bien accentués. On passe ensuite aux essais de figures dont les couleurs étant moins variées et éclatantes demandent plus de perspicacité et d'exercice de l'œil et une connaissance beaucoup plus approfondie du dessin.

Nous recommandons aux élèves de s'exercer beaucoup à dessiner géométriquement; car il y a de la géométrie dans tout.

Copier à l'estompe sur papier blanc les trois corps ronds et même les solides à surfaces planes est la meil-

leure étude de clair-obscur qu'on puisse faire pour se rendre compte des jeux de la lumière et de l'ombre.

Si on sait faire tourner une boule, un cône ou un cylindre, si on sait dégrader les plans et surfaces d'un cube, d'une pyramide ou d'un prisme quelconque, on sera en possession des meilleurs éléments scientifiques du modelé par le dessin.

Exercez-vous aussi à copier des corps transparents et demi-transparents, des cristaux et des vases.

Cette vérité est trop évidente pour être contestée.

Tout est mesure et proportions dans les arts du dessin au point de vue de l'exécution, en peinture, en sculpture et en architecture.

Pratique expérimentale.

Il y a une foule d'essais comparatifs à faire pour se familiariser avec le maniement du pastel.

On peut s'exercer avantageusement à l'échantillonnage des mélanges de teintes sur des bandes de verre dépoli, sur des surfaces de papier rude, sur des papiers pumicifs, sur papier verré, ou émeri de divers degrés de finesse, sur du coutil, du taffetas et des toiles encollées.

On s'assurera ainsi expérimentalement des moyens matériels qu'on pourra adopter et choisir pour l'exécution de tel ou tel sujet.

C'est ainsi que l'intelligence des procédés essayés guidera l'artiste dans le choix judicieux des matériaux à mettre en œuvre pour la meilleure exécution de son travail.

FIN.

TABLE

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi.

Dictionnaire universel des Beaux-Arts : *Architecture, Gravure, Musique, Peinture, Poésie, Sculpture, Iconologie* . . . . 2 fr.

Galvanoplastie (Traité de). — Galvanoplastie. — Hydroplastie. — Cuivrage. — Métallisation. — Dorure. — Argenture. — Décapage. — Surmoulage. — Bain de laiton. — Bain d'or, par J. DE RIOLS, officier d'académie. . . 1 fr.

Géométrie des Arts, suivie de Notions de Perspective et de 63 figures. 1 vol., par PÉQUÉGNOT . . . . 2 fr.

Géométrie populaire artistique et *Dessin linéaire* familier, suivi du *Dessin d'après nature*, sans maître, système Bosse et Cavé, perfectionné par GOUPIL. 1 vol. in-8, avec 250 sujets d'étude. . . . . 2 fr.

Gravure à l'eau-forte (la), *traité pratique et simplifié*, à l'usage des artistes, élèves et amateurs, par A. DONJEAN, aqua-fortiste. 1 vol. in-8 . . . . 1 fr.

Histoire des Statues et des Statuaires de l'antiquité, par F. VAFFIER, 1 vol. grand in-18. . . . . 3 fr.

Hygiène (Traité d') utile aux Artistes . . . . 50 c.

Manuel artistique et industriel. Traités de Géométrie, de Dessin industriel, de Morphographie, des Ombres, Hachures, Estompes, Fusain, etc., par THÉNOT, avec 22 planches. . . . . 1 fr.

Manuel vulgarisateur des Connaissances artistiques.. Petite *Encyclopédie artistique* variée, en 2 volumes.

Tome I : Simplification du langage géométrique. — Curiosités et merveilles. — Dessin sans instruments. — Dessin d'après la bosse. — Modelage. — Plastique. — Perspective. — Paysage. — Récréations artistiques. — Le Polémoscope. — Couleurs symboliques et lapidaires. — Effet moral des couleurs. — Mosaïque. — Aquarelle. — Gravures en couleur. — Rentoilage. — Peintures à la fresque, à la cire, sur porcelaine, sur verre, sur stores. — Laques de Chine, etc. — Dessins en cheveux. 1 vol. orné de 18 figures.

Tome II : Traité du *dessin au charbon*, à l'estompe, au fusain, à la *mine de plomb*. — Procédés mécaniques du dessin. *Pantographie*. — *Gravure*. — *Dioramas*. — Peinture sur porcelaine, plumes, tôle, verre, papier de riz, émail, etc. — *Galvanoplastie*, galvanosculpture, photagravure, photosculpture, hygiène artistique, etc. 1 vol. avec vignettes.

Chaque tome complet se vend séparément . . . . 1 fr.

Miniature (La) mise à la portée de tous, par THÉNOT. . . . . 1 fr.

Miniaturiste (le). Traité général renfermant les procédés pour le travail **sur ivoire** et sur vélin, d'après les meilleures méthodes des maîtres. Nouvelle édition revue et augmentée par F. DILLAYE. 1 vol. in-8 avec planche d'étude . . . . 1 fr. 50

Modelage. L'art de *modeler* et de *sculpter* mis à la portée de toutes les intelligences . . . . 50 c.

Modelage (Manuel général du) *en bas-relief et en ronde-bosse; de la Sculpture et du Moulage*. Ouvrage orné de planches, augmenté d'un grand nombre de procédés nouveaux, utiles et agréables aux amateurs, par F. GOUPIL, élève d'Horace Vernet . . . . 1 fr. 50

Ornement décoratif (Manuel général de l'), appliqué aux embellissements extérieurs et intérieurs, aux Tentures, à l'Ameublement, aux Vases, aux Costumes, à la composition des Jardins, etc., par GOUPIL. 1 vol. in-8 orné de planches. . . . . 1 fr.

Panorama des Passions et de leurs manifestations, étude applicable aux beaux-arts, à l'art dramatique, à la peinture, à la sculpture et à la littérature. 1 vol. in-8, par GOUPIL . . . . 2 fr.

Pastel (le), appris sans maître, par THÉNOT et GOUPIL . . . . 1 fr.

Pastel (le), simplifié et perfectionné par GOUPIL. 1 vol. in-8. . . . . . . 1 fr.

Pastel (le). Sa composition, sa fabrication, son emploi dans la peinture, moyens propres à le fixer, précédé de considérations sur le dessin et le coloris, par S. JOZAN. 1 vol. in-8 . . . . 1 fr.

Paysage (les règles du), avec 8 planches, par THÉNOT. . . . . 2 fr.

Paysage (traité de), mis à la portée de tous, par F. GOUPIL. 1 vol. in-8 avec planches d'étude . . . . 1 fr.

Peintures à l'eau (traité général des) : GOUACHE, Lavis à l'encre de Chine pour l'architecture; en couleur, pour les cartes et plans topographiques; — la sépia; — la détrempe, la fresque, la miniature sur papier, carton, ivoire, bois, parchemin, peau de vélin, étoffes, soie, velours, etc.. par GOUPIL, 4e édition. 1 vol. in-8. . . . . 1 fr.

Peinture à l'huile (manuel général de la), renfermant tout ce qu'un peintre doit apprendre pour la solidité et la durée de ses œuvres; — Qualités et défauts des couleurs, huiles et vernis; — L'art des mélanges; Influences délétères; — Restauration et conservation des Tableaux, suivi d'un sommaire historique sur les diverses écoles des maîtres et de la Peinture à la Cire, par GOUPIL, 1 vol. . . . . 2 fr. 50

Peinture à l'huile (Manuel général et complet de la), 1 fort vol. par GOUPIL, Nouvelle édition, revue et augmentée, par F. DILLAYE . . . . 4 fr.

Peinture à l'huile (les Règles de la). 1 vol. orné de 8 planches Graduées, par THÉNOT, revue par Goupil. 3 fr.

Peinture à l'huile (Traité méthodique et raisonné de la). Principes du coloris ou mélange des couleurs appliqué à tous les genres : paysage, fleurs, fruits, animaux, figure, etc., d'après les règles des grands maîtres. — Effets chimiques sur les matières colorantes. — *Restauration et Conservation des tableaux*, par GOUPIL . . . . 1 fr.

Peinture des Tableaux (Traité de) faisant illusion, pour Panoramas. — Dioramas. — Stores. — Ecrans. — Fantasmagorie. — Spectres. — Lanternes magiques. — Tableaux-fondants. — Lampascopes. — Apparitions sur la fumée. — Stéréoscopes. — Taumatrope. — Zootrope. — Lithophanie, par E. SANTINI, officier d'académie . . . . 50 c.

Peinture lithochromique, ou imitation sur toile, et l'art de donner aux objets dessinés au crayon, à l'estompe, aux lithographies, gravures, etc., l'apparence d'une jolie peinture à l'huile; suivie des procédés pour peindre et décalquer sur le bois et les écrans et d'obtenir, avec un petit nombre de couleurs, toute espèce de nuances, 5ᵉ édit. . . . . 75 c.

Peinture orientale, ou l'art de peindre sur papier, mousseline, velours. bois, etc., et de décalquer sur verre. 1 vol. in-18 . . . . 75 c.

Peinture sur porcelaine, décoration et impression de toutes les couleurs d'un seul coup; suivi de la peinture sur verre, émail, stores, écrans, marbres, et d'un traité de Manotypie ou l'art de faire les vitraux factices, par Casimir LEFEBVRE. 1 vol. in-8. . . . . 1 fr.

Peintures vitrifiables sur porcelaine dure, tendre, émail, miniature, faïence, verre, etc., procédés perfectionnés des manufactures de Sèvres, etc. Nouvelle édition revue et augmentée par F. DILLAYE. 1 vol. in-8. . . . . 2 fr.

Perspective expérimentale, artistique, ou l'**Orthographe des formes**, indispensable aux amateurs, artistes, architectes, dessinateurs de jardins, treillageurs, dessinateurs industriels et aux officiers en campagne pour l'appréciation des distances topographiques, par F. GOUPIL. 1 vol.. . . . . . 1 fr.

Perspective pratique (Traité de) et de **Géométrie**, par THÉNOT. . . . 50 c.

Perspective (les Règles de la), avec 54 fig., par THÉNOT. . . . . . . 1 fr. 50

Photographie simplifiée. Guide sûr et facile de l'amateur et du praticien. Photographie au **Collodion**, au **Gélatino-bromure**, **Ivoire**, au **Charbon.** Derniers procédés mis à la portée de tous, par Eugène BAILLET, photographe-professeur. 1 vol. in-8. 1 fr.

Photographie : Traité de la retouche des clichés. — Retouche des épreuves sur papier salé et albuminé en noir et en couleur. Procédé perfectionné pour obtenir, sans tirage au châssis et à la presse, des épreuves indestructibles, sur papier, par A. HAUSER. 1 vol. in-8. . . . . 1 fr.

Photo-peinture (Traité complet de), comprenant la *Photo-aquarelle* et la *Photo-miniature*, par A. M. VILLON, professeur de technologie. . . . 1 fr.

Retouche *théorique et pratique des* **Agrandissements photographiques au charbon**, suivie d'une méthode pour faire les fonds artistiques, par F. MALET, déssinateur, membre de la société des artistes français. 1 vol. in-8. Prix . . . . 1 fr.

Système Teyssier ou la **Science de la Projection des Chiffres**, appliqué au dessin rectiligne, à compartiments réguliers. 1 vol. grand in-8, avec planche-modèle. . . . . 50 c.

Tableau des couleurs pour peindre à l'huile et à l'aquarelle, par THÉNOT, grande carte dépliante : *coloriée*, cartonnée . . . . 1 fr. 50
Le même, en feuille . . . . 1 fr. »

Taxidermie (Traité de). Art d'empailler les oiseaux, les mammifères, nouvelle édition, par Le Roye, revu par F. M. Santini. 1 vol . . . . fr. »

Toute demande accompagnée de sa valeur en un mandat-poste sera expédiée dans les vingt-quatre heures.

Paris. — J Mersch, imp., 4bis, Av. de Châtillon.

Imp. E. ROCHE, 7, rue du Bois, Asnières.

